

# الفن التشكيلي العربي المعاصر بين الهوية والغيرية

عاطف عبد الستار / باحث، تونس

والاستعصاء عن كل تناول علمي كثيرا ما يمتاز بالصرامة، لذا تبقى كل المحاولات تأويلات وآراء تتألف حيناً وتباین حيناً آخر، ذلك أنّ مسألة الجمال خاضعة لنشئة الذائقة الجمالية لدى كل فرد من جهة، ولتغير مفهوم الجمال من عصر إلى آخر من جهة ثانية، فضلاً عن التباينات التي يطرحها الأثر الفني ذاته والتي تتراوح بين أهمية الشكل والمضمون وأفضلية أحدهما على الآخر.

تتأرجح المعايير الجمالية في الفن التشكيلي عموماً بين المتغير والثابت، فهي ليست بالعلم الصحيح ولا ترضى أن تكون كذلك رغم مجهودات الفلاسفة وعلماء الجمال المضنية في رصد مواطن الاختلاف ومحاولة التقريب بين أغلب وجهات النظر في سبيل تحديد معنى موحد للجمال، لا لشيء إلا لأنها كانت وتظلّ دوماً أشدّ المسائل خصوصية والتصاقاً بالذات البشرية التي من أبرز سماتها التمتع

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>



كل ذلك سوف يحفز النزعة التمردية في الحركة الفنية من خلال إحداث قطعية إستيمولوجية ليس مع الفن الكلاسيكي وحسب، وإنما ستجسد أيضا من خلال الاعتماد عن الأسلوب التصويري للتيارات الحديثة كالانطباعية والتكعيبية... والتي سوف تبلغ قمتها الشاهقة مع حركة «دادا» Dada.

حيث سجلت «دادا» حضورا قويا وتركت انطباعا عميقا في الفن الحديث والمعاصر على حد سواء من خلال توظيف جملة من الأدوات الفكرية والقيم التحررية المميّزة والجدّ ناجعة، كالتسخير والاستفزاز... لخلخله الموجود والتأكد وإعادة الاعتبار لكل ما هو طوفاني في الإنسان، اللامعنى، العبث، التناقض... كتعبير تلقائي صادق على بشاعة الواقع، كما اعتمدت على الصدفة والعشوائية في بناء العملية الإبداعية وجعلت من المادة في حد ذاتها تعبيرا فنيا (Ready-made) ورفضت كل أشكال ربط الإبداع الفني بالمال، بل إنّها اعتبرت أن الفن والإبداع للجميع، «كل واحد له دادا».

«هكذا ولدت دادا، من حاجة للاستقلال، من حذر اتجاه النظام الاجتماعي، من يتمنون إلينا يتمسكون بحريتهم، لا تعرف أية نظرية، لقد تلقينا بما يكفي من الأكاديمية التكعيبية والمستقبلية: مختبرات للأفكار الشكلية، هل يعقل أن نمارس الفن من أجل الربح المادي ومداعبة البرجوازيين الطرّقاء...؟ فليصرخ كل إنسان: هناك عمل تهديمي، سلمي، جبار يجب إنجازه، يجب الكس، التنظيف، إن طهارة الفرد تنزع بعد حالة الجنون، الجنون العدواني، الشامل، لعالم ترك بين أيدي قطع طرق يمرّون ويدمرون القرون» (1).

وعلى هذا النحو، وبانطلاق حركة دادا، انطلقت أعظم آلة تهديم إيداعي للفن بفهمه الكلاسيكي، وبمعناه التخوي، للمعالي والمقنن... محدثة بذلك أعظم شرح في التسيج الثقافي والجمالي الذي يفتح الطريق أمام البحث

فقدتها كانت معايير الجمال تلخص أساسا في المحاكاة والمثالية على مستوى التصوير، في حين تغيرت هذه المعايير والمعايير تدريجيا لتلج الفترة المعاصرة رافعة شعار جمالية الفعل الإيداعي، أي القدرة على الخلق والإبداع والتأويل واستقراء الواقع والتعبير عنه بآليات أخرى مختلفة هي في حقيقة الأمر عصارة الحياة المعاصرة وإحدى إفرازاتها، فظهرت مواضيع وتناولات مواكبة للعصر، فطرح بالآتي مسألة الفكرة والتقنية، وغابت التيارات والتصنيفات والولاءات، وتداخلت المعارف، وانفتحت الاختصاصات على بعضها البعض، وزالت القيود والحدود والضوابط، وتعددت التقنيات وتنوعت وتباينت، وطرحت قضايا جديدة، واستحدثت أخرى قديمة، وبرزت على الساحة الفنية مواضيع تعبر بشئ الطرق عن هواجس ومخاوف وطموحات الإنسان المعاصر في زمن صار فيه الفن معلى إنسانيا يمارسه كل فرد دون استثناء، حيث شهدت نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين نضج التحولات المجتمعية العميقة التي أطلقت دفعها الثورة البرجوازية والصناعية الرأسمالية المتمثلة في تفكك البنى الاجتماعية التقليدية لصالح الأشكال الحديثة للمجتمع الصناعي المرتكزة على المواطن- الفرد.

فما كان لهذا المناخ الاجتماعي الحديث إلا أن يفرز قيما جديدة وأن يخلخل المنظومة الجمالية القائمة ويفتح بابا واسعا لدينامية فنية تجديدية خصوصا مع اختراع التصوير الفوتوغرافي ودوره في إحداث أزمة في الرسم الكلاسيكي التجسدي مقابل تزايد قيمة المشهد الطبيعي الذي حظي بمكانة مركزية في العمل الفني، مما أدى إلى ثورة التجريد في الفن التشكيلي (كاندنسكي/ 1913 Kadinsky)، يضاف إلى هذا الإطار المجتمعي الحديث هذه السيورة الثورة في الفكر (التوسولوجيا، علم النفس...) وفي العلوم (الفيزياء، تطوّر علم الأحياء...) إضافة إلى ظهور النقد الفني كشأن فكري مستقل بذاته (مع بودلير...)

ضرورة الاهتمام بتدوين وتخليد تراثها قصد التمسك بهويتها وثقافتها الشعبية وإبراز ما يميزها عن غيرها. وانطلاقاً من أهمية الحفاظ على التراث بوصفه ذاكرة الشعوب، تبين لنا أولى ملامح العلاقة العضوية التي تجمع الفن التشكيلي العربي اليوم بالتراث بوصفه مصدر إلهام المبدعين المجددين، لأنّ التراث يحدّد ويجدّد الخصوصية التاريخية والفنية والذيقية، وفي الحقيقة سبقني إلى هذه الفكرة الكثير ممّن دفعتهم غريتهم على ضرورة المحافظة على موروث إبداعيّ إنساني بقيمه المنظومة الفنية الإسلامية لا سيما ثلّة من المستشرقين الذين نبغوا في وصف الحياة الشرقيّة أمثال دي لا كروا Eugène De Lacroix و«إتيان دينيه» (2) و«فروميتين» و«سكا سويو» وغيرهم ممّن أقاموا في الجزائر خلال القرن التاسع عشر فعثروا عن انبهارهم براء البيئة الاجتماعية الإسلامية، وترك العديد منهم لوحات وأعمالاً ناطقة تعبّر عن المجالهم إلى سحر هذه البيئة وعمقها وأصالتها وتراثها.

لقد بلغ تأثر بعضهم بهذه البيئة إلى حدّ التمسك بالإقامة الدائمة في الجزائر لتدريس الطريفة الغربية في التعبير الانطباعي في المدرسة الوطنية للفنون الجميلة بالعاصمة الجزائرية، ومنهم من أشهر إسلامه من شدّة تأثره بهذا الموروث وبعظمته ويتوافق مع العقل والواقع، مثل الرسّام الفرنسي الشهير «إتيان دينيه» الذي سعى نفسه «ناصر الدين»، وأقام عدّة معارض فنية في الجزائر وباريس أبرز من خلالها عمق التراث الإسلامي وأبعاد الحضارية والإنسانية، وقد توفّي تاركاً ثروة فنية تمثّلت في مائة وأربعين لوحة استشرافية جسّدت أغلبها جميع جوانب الحياة في مدينة «بوسعادة» الجزائرية وبيئتها، لا سيما الذيقية منها، فتملّت، بالتالي، نقطة البداية بالنسبة إلى الحركة التشكيلية في الجزائر سواء كان ذلك على مستوى الموضوع أو التقنية.

المستمرّ عن التمرّد والإبداع الحرّ، فكان بالتالي لكلّ فنان أسلوبه الخاصّ الذي يميّزه عن غيره، وملتّت مسألة تجاوز الطبيعة وروحيّة الواقع المعيش في ظلّ طغيان المادّة على حساب الحياة الروحية وتدعّم التزعة البراغمية، عوامل مباشرة دفعت الفنان المعاصر إلى البحث عن ابتكارات إنسانية جديدة وتأويلات مختلفة، وعلى هذا التحوسار الفنّ التشكيلي كروية جماليّة إنسانيّة بها يتمثّل هذا الكائن عالمه محدثاً في كلّ مرّة قطعة إستيمولوجيّة وتقنيّة مع الماضي معلناً عن افتتاح آفاق جديدة تضمن قوّته وتحّد من شيخوخته المبكّرة.

في هذه الظروف، وفي ظلّ العولة التي يفرضها العصر، وتغول حركة «الاستعمار الثقافي» التي مارسها العالم الرأسمالي الغربي تجاه العالم النامي، ذهبت الشعوب العربية، شأنها في ذلك شأن بقية الشعوب المضطّدة، أشواطاً بعيدة في البحث عن كيانها وتأكيد ذاتها خشية التكرّر للأصل والذويان في سديم الحضارة الغربية، وتيقّنت من أنّها تستطيع تقدير قيمة تراثها ودورها في تكوينها النفسي والاجتماعي وتأخذ به ما تنضج فيه حاجتها اليوم، وأنّ تقبل على الثقافة المعاصرة، والإسما في ميدان العلوم والتكنولوجيا المستحدثة، فالموافقة بين الموروث والمستحدث يحفظ لهذه الشعوب هويّتها، فإن اقتصرنا على القديم واكتفت، عاشت خارج الزّمان، وإن تطلّعت إلى الجديد المختلف بلا روية، عاشت خارج المكان، وهذا ما جعل السّاحة العربية، على سبيل المثال، تشهد توترات شديدة بين ثنائيات عديدة مترادفة من قبيل التقليد والتجديد، الجمود والتحرّر، الرجعية والتقدميّة، المحليّ والعالمي، القديم والجديد، التراث والحداثة، والأصالة والمعاصرة... خصوصاً وأنّ الأمتّة العربيّة الإسلاميّة تستند إلى إرث ثقافي وحضاريّ عظيم، وقد قال الدّكتور عبد المعطي الدّلاتي «لن نحدّد أعضائنا في العصر حتّى نعلم جذورنا في التراث».

لذا التفتت معظم هذه الشعوب إلى الحلف وراّت



نساء عربيات وأطفال في الجبال للرّسّام الفرنسي إتيان ديتيه، زيت على قماش

ARCHIVE  
<http://Archive-Be-to-Sakhrit.com>



من أعمال الرّسّام الفرنسي إتيان ديتيه،

بداية ظهور الجمعيات الفنية التشكيلية في القاهرة والإسكندرية قبل الحرب العالمية الثانية، جعل الحياة الفنية تزدهر شيئا فشيئا على يد مجموعة من هواة الفن كمحمد حسين الفدان الواقعي ومحمود مختار الزائد الأول في التحت الحديث، ويوسف كامل والانطباعية المصرية، ومحمود سعيد الذي «مصر» الأسلوب والموضوع في وقت كانت المدارس فيه تعلم الفن الغربي، ومحمد ناجي الفنان والدبلوماسي، وراغب عياد الذي سعى إلى استحداث الفن القبطي.. وغيرهم ممن ساهموا بقدر كبير في ترسيخ معالم الفن المصري الحديث.

وقد تحدّث الدكتور عفيف بهنسي في كتابه «الفن التشكيلي العربي» (3) عن الفن الحديث في مصر التي اعتبرها منطلق الفن التشكيلي في الشرق العربي بدءا من القرن الثامن عشر، حيث أحدثت مدرسة للفنون الجميلة عام 1908، وعلى الرغم من أنّ أولى الخطوات والممارسات الإبداعية المصرية كانت شديدة التأثر بالفن الفرنسي، إذ هناك ثلّة من الطلاب المصريين شكّلوا الجيل الأول في الحركة الفنية المصرية وأبرزهم محمود مختار ويوسف كامل ومحمد حسن وراغب عياد... وكانت اتجاهاتهم أقرب إلى الواقعية ومنهم من تأثر بالانطباعية أو الوحشية أو التعبيرية، إلّا أنّ



يوسف كامل - همة - (1950)

القصص الشعبية، كألف ليلة وليلة وعترة وعيلة وعلي بابا وكان المصوّرون آنذاك معتمدين لا يختلفون كثيرا عن المزخرفين والحرفيين الآخرين، أمثال الفنانين السوريين متولي وعلي المصور وحرب التيناوي.. وفي عام 1938

أما في سوريا، ما قبل الحرب العالمية الأولى فقد كان الفن العربي كالزخرفة والزعمي والخط والحظ العربي هو السائد، في حين اقتصر الفن التشكيلي على تصوير مشاهد تجسّد المواضيع الشعبية التي تساعد على فهم

مرة سنة 1950، والذي توج بإحداث كلية الفنون الجميلة في دمشق بعده بتسع سنوات، ولا تزال بيوت سورية ومتاحفها إلى الآن تحتفظ بالعديد من الأعمال، كأعمال توفيق طه وعبد الوهاب أبو السعود، وأدهم إسماعيل، وتصير شوري فتان الغوطلة - كما سماء غفيف بهنسي، وفاتح المدرس، وسامي برهان رائد الكتابية، وفتحي محمد النخات الأول في سوريا. (4).



ARCHIVE  
http://archivebeta.sakhrin.com

وقد ذكر ابن منظور في لسان العرب أن الورث، والأرث، والميراث، والراث، كلها بمعنى واحد، ثم ذكر معنى التراث بأنه «ما يخلفه الرجل لورثته» (5). وتطلق الكلمة تبعاً للوصف اللاحق بها، فنقول مثلاً: تراث إسلامي، وتراث عربي، وتراث إنساني. (6). وأما اصطلاحاً، فأنت مفاهيم التراث عموماً من مفهوم التابع والمتبوع، في الوصف الحاصل لكلمة تراث، فقد عرّف الدكتور أكرم العمري التراث الإسلامي بأنه «ما ورثناه عن آبائنا من عقيدة، وثقافة، وقيم، وآداب، وفنون، وصناعات، ومائر المنجزات الأخرى المعنوية والمادية، ويشتمل كذلك على الوحي الإلهي (القرآن والسنة)، الذي ورثناه عن أسلافنا» (7).

عاد الجيل الأول من الفنانين السوريين الذين درسوا الفن في إيطاليا أمثال محمود جلال، وصالح التاشف، وسهيل الأحذب. . وتبعهم جيل من المتخرجين من القاهرة أمثال نصير شوري، وناظم جعفري، وشريف أورفلي. . فكان ذلك بمثابة المنعرج في تاريخ الحركة الفنية السورية، وبرزت الأساليب والتوجهات المختلفة من خلال المعرض الأول للفن الذي أقيم في المتحف الوطني بدمشق لأول

كما نجد أيضاً جيلاً آخر من الفنانين العرب أمثال محمد راسم وشاكر حسن آل سعيد وفريد الكاهية وعبد الكبير الخطيب. . وغيرهم ممن وطفوا التقنيات والعناصر التشكيلية الإسلامية من وحدات زخرفية والألوان زاهية وقضاءات مسطحة يتخللها غياب المنظور وحضور قوي لعلم الجبر والهندسة، وهي تقنيات الضوء تحت ما سماه الفرنسي ألكسندر بابادوبولويجداً «الاستحالة»، حيث تتفاعل وفقه جميعه لتصوغ لنا تصوّراً واضحاً عن قدرة الفنان المسلم على تجاوز التجسيد والتجريد نحو التعبير.

ولكلمة التراث معان كثيرة يقابلها في الإنجليزية مصطلح (héritage)، والواقع أن التراث هو ميراث الإنسانية وأن تراث الأمة هو ثروتها الحضارية وهو عماد الهوية والطابع،



دارك ششم راد الصباح....



بعض أعمال الفنان العراقي شاكور حسن آل سعيد

ARCHIVE

ويبدو التراث العربي أوسع مدلولاً من حيث التشكيلي أو الأدب أو الموسيقى أن تحصر على تجاوز المرثي والمتاد والتفاذ إلى اللب، أي إلى ما عبّر عنه بول كلي Paul Klee بالأمري على التحوال الذي ذكره هيجل من ضرورة الوقوف على أسس التراث وتقنياته وقيمه لتجعل ما بطن منه ظاهراً في صيغ وأنماط قديمة / جديدة تستفيد منها فنوننا اليوم، لأن ما حواه التراث من أفكار ومعتقدات هوما البنت عليه الممارسات الفنية منذ القدم، لذا فهي الجوهر الذي يقوم بذاته، في حين تكون الممارسات عرضاً لآنها لولم يوجد هذا الجوهر لما أمكنها الظهور ولما طفت على الساحة الفنية والإبداعية

المساحة الزمنية، إذ يضرب بجذوره إلى ما قبل الإسلام مع أنه يضيق إذا ما اعتبرنا جانب الجنسية والمكان، فلا يدخل التراث الفارسي، ولا التراث المغولي تحت مفهوم التراث العربي، ولكن إذا ما أردنا توسيع مجال مفهومنا، فنقول تراثاً إسلامياً، فعندها تدخل جميع القوميات والأقليات والأمم والأجناس ضمن مفهوم الأمة الإسلامية، لأنه «لا فرق بين عربي وأعجمي إلا بالقوى» كما قال الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم، وأما التراث الإنساني، فهو الأشمل ويحل «ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد، وعادات، وتجارب، وخبرات، وفنون، وعلوم، من شعب من الشعوب»، وهو «جزء أساسي من قوامه الاجتماعي، والإنساني»

الإنسانية، ولما احتلت حيزًا هامًا من التجربة البشرية عموماً لا شيء. إلا لأنها لم تجد ركيزة تدعم وجودها، ولئن ظهرت بدون جوهر فهي جوفاء في مهب الزرع لا ولن ترسخ لا محالة.

هكذا جاء الفن التشكيلي العربي متأخراً نوعاً ما، وقد أكد الناقد والزواني المغربي عبد الكبير الخطيبي من جانبه أنه علينا أن نسعى إلى التفكير في الزمن والقضاء في أبعادهما المتعددة المركز، أي في تاريخهما وجغرافيتهما وفتحهما متداخلة ومجتمع، فبعد أن تكون الخصائص الكبرى لحضارة معينة قد منحت قيمتها الحققة، آنذاك يمكننا مقارنتها بحضارات أخرى، وإبراز القيمة المتبادلة للحضارات الفاعلة في مسألة الفن وثقافتها وأصالتها، وجوارها أيضاً، فالمقارنة تأتي بالتمييز (9).

ومع بدايات الزرع الأول من القرن العشرين والحركة التشكيلية الغربية تغطي صهوة المدارس الفنية الحديثة، ولما كان الغرب هو السباق، فقد بادعت أوروبا تدريجياً بالتوغل في ثأيا التراث الفني العربي الإسلامي، انطلاقاً من المعرض العالمي بفيينا (1873) الذي مثل قضاء مختلفاً ونقطة عبور لاكتشاف سمات حضارة مغايرة، ثم من خلال رحلات الفنانين المتتالية نحو المشرق العربي وبلدان شمال إفريقيا، مثل «إميل غراسي» (إلى مصر سنة 1869)، و«كلود رونوار» (إلى الجزائر سني 1879 و1882)، و«فاسيلي كاندانسكي» (إلى تونس بين 1904 و1905 وإلى مصر وسوريا وتركيا سنة 1931)، و«موريس دوني» (إلى الجزائر وتونس والشرق الأوسط في ما بين 1907 و1910)، و«البير ماري» (الذي قام بزيارات عديدة للمغرب والجزائر بين 1911 و1945)، و«هنري ماتيس» (الذي زار المغرب لعدة مرات منذ 1912)، و«بول كلي» (إلى تونس عام 1914، ومصر عام 1928)، و«أوجست ماك» (مع بول كلي إلى

تونس)، و«ديرك ووترز» (إلى المغرب في 1013)، و«راول دوفي» (إلى المغرب سنة 1925)، و«أوسكار كوكوشكا» (إلى تونس والجزائر ومصر والشرق الأوسط بين 1928 و1930) ... (10).

فتعرّف كلّ منهم على مقومات الحضارة العربية الإسلامية بمختلف جزئياتها، ونهل منها كلّ على طريقته، ثم قام بتوظيف ما اقتبس في أعمال فنية ذات طابع حدائي، فاستبان الاختلاف الحضاري جلياً يحمل بين طياته الإمكانات الإبداعية الخلاقة للحضارة الإسلامية، أساساً الزخرفة بصفتها الرّقش العربي (التوريق والتشطير) والخط العربي، وما يتركه كلّ صنف من حركة وامتناد لا مئاة وموسيقى صامتة تنبثق من كلّ خطّ ولون وشكل، ومن القضاء بكامله، مما يمنح موجات بين فنّ الخطّ واللون «مجبراً خطية الكتابة على أن تصبح أكثر حركة وأكثر انطلاقاً، وقد أصاب كلود ليفي ستراوس بقوله إنّ الموسيقى والخطّ يمتلكان خاصية تعويضية واحدة للقضاء الزمن» (11).

وسوف يدخل الفن الحديث سواء من صلب هذه الحضارة أو خارجها، معطيات جديدة إلى صلب هذه الإمكانات التشكيلية والمكتسبات الحضارية الهائلة، ولكنّ المتأمل في الواقع التشكيلي العربي منذ القرن الثامن عشر يُلاحظ أنّه ليس هناك عودة أوجوع منتظم إلى التراث الحضاري الإسلامي القديم من قبل التشكيليين العرب إلا استجابة لحين الطوائف أوتيعيرا عن الترق إلى ذلك الماضي السعيد، لذلك ظلت معظم الأعمال تحميدا لأهم جوانب الحياة اليومية أوحياة البادية، ومحاولة نقل الواقع كما هو مع الاعتماد على الأسلوب الغربي في التصوير طالما أنّ التشكيليين العرب الأوائل قد تكوّنوا في المعاهد الغربية، ولكن ربما كان على كلّ منهم أيضاً أن «يروّض الماضي وهو يبتكر



وثمة جيل آخر من الفنانين العرب قد تبنى بشكل قاطع الفن الغربي بشخصيته وتجربته «من غير اهتمام بالزمان الحفي للأصل والذاكرة الذي تفرضه استمرارية الحضارة في الزمن، فقد اكتسبوا المهارة والتقنية وقضايا التوقيع والتسوق ورهان المعارض الدولية، وهي لعبة مريا يجرب فيها كل فنان عربي حظه ويبيع أعماله. إنه يشارك في الحضارة العولمة... باعتبارها حضارة تقترح فيها الصورة والعلامة والتقنولوجيا مختبرا جديدا يتجاوز ويتنافس فيها للأماضي مع حب الفنان التقديسي للمادة وللمواد والخوامل التقليدية» (13).

ومع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين أفضت الثورات المتتالية وهذه التغيرات الثورية في الفكر والعلوم التي عاشها الغرب كما ذكرنا آنفا، فضلا عن الهجمة الاستعمارية المدمرة لطمس معالم الهوية العربية الإسلامية، في ظل غياب البديل آنذاك، إلى غياب الثقة في الموروث الفني والجمالي الإسلامي وعدم قدرة أغلب المعاصرين على استحداث هذا التراث الثري والعظيم وتوظيفه، مما يجعله يشكل يتمشى ويتناسب مع متطلبات الحياة المعاصرة، فترجع حضوره في الفن التشكيلي المعاصر لتساؤل الاهتمام بالتراث الفلسفي والجمالي للحضارة الإسلامية وكيفية فهمه واستيعابه وتذوقه في مراحل التعليم المختلفة في ظل غياب البديل عن التفوذ الثقافي الغربي.

لذلك بقيت الثقافة الغربية متغلغلة في طبقات الفكر العربي حتى يومنا هذا وأرجع العديد من النقاد العجز في نهاية الأمر إلى الثقافة العربية ذاتها فاتهم بالتخلف والرجعية، فتولد عن ذلك هوة سحيقة بين الفنان العربي المعاصر وتراثه، وبين الفنان والمتلقي، ثم بين الفن والمجتمع عموما، فأدى ذلك إلى حالة من الاغتراب عميقة، لذلك لم تتضح معالم الفن الحديث في البلاد

المستقبل حتى يتجذر العمل الفني وينقل من الزمن، وحتى يتسامى في سبانه المغناطيسي عبر تلك الاستعادة الدائمة للزمن» (12).

لذا ظل التشكيليون العرب يحومون في نفس الإطار، وحتى تلك المحاولات التي عادت إلى التوريق والخط والعمارة... لا تمثل في حد ذاتها، على حد تعبير عبد الكبير الخطيبي «أمرا مستحسنا أو مستهجنا، وإنما هي وعد ورهان على تحويل الماضي وقواه الباطنية»، وظلت في معظمها مصحوبة باكتشاف الفن الغربي وتجربته، حيث برزت إلى الوجود أولى المحاولات الغربية الجادة في استقراء الموروث الفني الإسلامي، وإعادة صياغته بطريقة تتماشى وروح العصر، نذكر على سبيل المثال تجربة بول كلي الذي وظف الكتابة والخط بطريقة تكون لا مقروءة جمع فيها بين الشكل الهندسي والنقطة والخط، ومثارا بالأجواء الروحية والصوفية، حاول بول كلي في أعماله الجمع بين الحرف العربي والزخرفة الإسلامية وبين أسلوبه الخاص في التشكيل من خلال وجود التشكيلية أن الفن العربي الإسلامي بأجر بطلاقة ووحدة هائلة وبأبعاد مختلفة تنوع بين الحقيقة والخيال.



«بساط الذكرى»، لوحة رسمها بول كلي في عام 1914 وعادوا الاشتغال عليها إلى عام 1921 ليمنحها مقهرا «عبقيا» يدل على أنها عاشت وتطورت... (swissinfo)

العربية إلّا بعد الدّعوة القوميّة التي نادى بالتحرّر السياسي والثقافي.

مع العلم أنّ الفنّ الإسلامي يغيب تماما في بعض المناهج التعليميّة الأساسيّة في بعض الدّول العربيّة بالرّغم من أهميّته كقيمة وجوديّة وإرث حضاريّ عظيم نهل منه الغرب واستلهم منه فنّانوه ومبدعوه الكثير، سواء في ما يخصّ الجانب الفلسفي أوحقّي التقني، ولعلّ موندريان وفازاريّلي أبرز مثال على ذلك، حيث يعتبر الفنّان المجري فيكتور دي فازاريّلي مبتكر الفنّ البصري Op Art من بين الفنّانين القلائل الذين نجحوا إلى حدّ ما في توظيف أهمّ مبادئ المنظومة الفلسفيّة والفنّيّة الإسلاميّة في لبوس تشكيليّ معاصر، وتعدّ أعماله أسلوبا جماليّا جديدا يتوازى مع ابتكاراته اللّويّة في مجال الرّسم والرّخرفة، حيث أدّى الجمع بينهما إلى ظهور الفنّ الحركي الذي يعتمد أساسا على الخداع البصري عبر استخدام ألوان لامعة وتشكيلات لا يراها الإنسان في الطّبيعة، فلم يعدّ الفنّان قادرا اليوم على محاكاة الطّبيعة وجمالياتها أو التّوافق العلميّ معها<sup>(14)</sup>.

وبذلك سعى فازاريّلي إلى البحث عن محتشات مهيرة وتكوينات تشكيليّة تصرف نظر العالم المعاصر عن تصوّرات الفنّيّة القائمة «فلماذا إذن نحاول تكرار وتشويه ما أبدعه الخالق في الطّبيعة من جمال فطريّ؟»<sup>(15)</sup>، لذا أضحت مسألة تجاوز محاكاة الطّبيعة والبحث عن ابتكارات جديدة وتأويلات مختلفة من أولويّات الفنّان المعاصر حسب فازاريّلي، ولوالفتنا برهة إلى الخلف، للاحظنا أنّ هذا التّوجّه هو عينه الذي انتهجه الفنّان المسلم منذ ما يزيد عن ثلاثة عشر قرنا مضت، فهاجس الفنّان المسلم هو إنتاج عوالم وروى للأشياء وليلة التخيّل وناجمة عن استلهم القدرة الإلهيّة وتجلي حضورها في العالم، فهولا يهتمّ مباشرة

بالعناصر الطّبيعيّة، وإنّما يسعى إلى إعطائها أشكالا وألوانا في منتهى الغرابة «لها وجود ذهني فحسب ومن ثمّ تكون طريقة، وهكذا تصبح الأشكال والألوان نفسها مصدر جمال»<sup>(16)</sup>، لذا فإنّ المبدأ المؤسّس في الفنّ الإسلامي «هو الاستقلال الذاتي طالما أنّ الطّبيعة بمكوّناتها المختلفة (نباتيّة وحيوانيّة وبشريّة) التي يرسمها الفنّانون مستقلّة عن الطّبيعة الطّبيعيّة وقوانينها الواضحة، وحقّ إن كانت ناجمة عن توجّه ما فإنّها تدلّ رغم كلّ شيء عن تجربة فنيّة تسعى إلى الحفاظ على حريّة الفعل المبدع»<sup>(17)</sup>.

كما يعزى تراجع أهميّة الفنّ التشكيلي ونشّت التجارب الشخصيّة في العالم العربي اليوم إلى عزوف أغلب المبدعين والتشكيليين العرب عن تنمية القدرات الإبداعيّة وملكات الابتكار والبحث عن عوالم جديدة، وعلى استيعاب التراث كوحدة حضاريّة كاملة متكاملة تضمّن كنهنا عالما من العلامات والرّموز والأشكال التي تتبنى أساسا على فلسفّة وأفكار تنبثق عن الدّين الإسلامي الخليف وتظفرته إلى العالم والوجود والإنسان ككائن مركز مجلّ وانصافهم نحو تقليد النموذج الغربي، وانغماسهم في خضمّ التجارب والاتّجاهات الغربيّة، وهو أمر لا يُعاب عليهم فيه إلى حدّ ما، فالمغلوب مولع دوما بتقليد الغالب كما قال ابن خلدون، وهو في حاجة إلى الأخذ والعطاء، فالخضرة الإنسانيّة بساط تسجبه كلّ شعوب العالم كلّ حسب إمكانيّات المعرفة والتّقنيّة وما يتبع ذلك من ظروف اجتماعيّة واقتصاديّة.

ولكن المغزى من قولنا هنا هو أنّ كلّ تجربة تشكيليّة في العالم هي حتما ولا ريب نتاج مؤثّر قويّ وظرف معيّن وليست وليدة الصدفة أوالخط، فقد أكّد نقاد الفنّ على دور وأهميّة الاختراعات العلميّة في فتح آفاق وروى فنيّة أكثر رحابة، ذلك أنّ التحوّلات الفنيّة التي

ظهرت خلال القرن العشرين كالتعبيرية سنة 1905 والتكعيبية سنة 1907 والتجريدية الغربية في 1910 تزامنت مع ظهور سلسلة من الابتكارات العلمية، حيث اكتشف عالم الذرة الألماني ألبرت أينشتاين نظريته حول الفراغ والزمن، وولفت على الشطح أولى النظريات والدراسات النفسية حول الذات البشرية مع عالم النفس النمساوي سيغموند فرويد الذي أضاف إلى الرصيد البشري الكثير وفتح آفاقاً جديدة أمام المعرفة البشرية ليس في اختصاص علم النفس وحسب بل في كامل مجالات المعرفة طالما أن مرجعها جميعاً هو الإنسان.

لذا فغالبية التجارب الغربية حسب هيربرت ريد قد أفرزتها ثقافات وظروف اجتماعية خاصة بالمجتمع الغربي وحده، فهي ولئن حملت بعداً إنسانياً فإن المنطلق والأسلوب كان غريباً وقد لا يطبق ذلك في كثير من الأحيان على المجتمعات الشرقية، لذا يجب ألا نغندبنا الحدائق العربية إلى اتجاهات عبثية أفرزها بعض الأوروبيين في مطلع الستينيات من القرنين ألفوا بالثقافة عرض الحائط، وبكل القيم الفنية قديماً وحديثاً، بل إنهم غيروا وشوهوا القيم الإنسانية الثابتة، حتى أن النثر دوماً ربا عرض كمية من الثقافات بعنوان «50 متراً مكتباً من القاذورات» وقد أطلق بعض النقاد والمحللين على هذه الاتجاهات اصطلاح «الفن الفقير» أو «اللافن» كامتداد فلسفي وفتي للثورة التي أحدثتها الدّادا مع الفرنسي مارسال دي شامب عند إحدائها لقطعية إبيستمولوجية وتقنية مطلقة مع الماضي الفني، متقداً بإشراة غطرسة المجتمعات الأوروبية والقول بنخبوية الفن، لذلك فإن الوعي يُحتّم علينا هنا عدم الخلط بين الثقافات وعقوماتها.

كما لا نستطيع أن نمرّ في خضمّ هذه التحولات والمخاطر التي تُحدّق بالممارسة التشكيلية العربية المعاصرة

دون التعرّيج على الأسباب الدّاخلية التي تقف وراء هذا التشنّت والتغزّب، فلا نكاد نمرّ على سبب أبرز وأعظم وطأة من تدخّل أطراف جانبية في مناهج كليات الفنون لحظر بعض الموادّ الأساسية كما ذكرنا سابقاً، حتى صار الفنّ الإسلامي نائهاً مغترّباً في أوطانه، ممّا كان له أثر سلبي على الإنتاج الإبداعي العربي منذ مطلع القرن العشرين، كما أنّ عملية قمع حرية الرّأي والإبداع والعزوف عن إحياء التراث الفني الإسلامي في الوطن العربي ومحاولة ربطه بواقعا التشكيلي اليوم، لا تصدر عن استبداد السّلاطات السياسية المناوئة وحسب، وإنّما هي نائجة أيضاً عن حركة التّزييف والتّزوير والاستنفاص من قيمة المنظومة الفنيّة الإسلامية بدعوى ضرورة القطع مع كلّ عملية إرجاعية نكوصية ودغمايية.

وبينما تزامنت الحدائق الفنيّة الأوروبية مع التّحديث العلمي في مجالات التعليم والسياسة والاقتصاد لتشكل حدائق متكاملة، استعّلت التّحديث الصّناعي ثمّ التّكنولوجيا في البلدان العربيّة لخدمة السّلاطات المهيمنة، وبدلاً من تأصيل التجربة التشكيلية الرّاهنة وربطها بالتّراث الإسلامي باعتبار أن «الفنّ الإسلامي ميدان مفتوح بكر» (18) على حدّ تعبير شربل داغر، وبدلاً من توفير السّبل لتحرير العقل والخيال للإسهام في مجالات العلوم والفنون العالميّة، اعتمد التّحديث الجزئي على استيراد الأفكار الجاهزة دون نهية الجوّ الفكري الملائم لدراستها ونقدّها وربّما ملاممتها مع إنتاجاتنا الإبداعية، ممّا أعاق قيام حركة حدائق فكريّة وفنيّة متكاملة في المنطقة العربيّة، ممّا جعل المبدع العربي يجد نفسه في فترة من الفترات أولي جميعها تقريباً في مشكل عويص، فإمّا أن ينساق خلف تقليد المنجز الغربي بكلّ ما احتوى عليه من أفكار وقيم تختلف جذريّاً عمّا شبّ عليه وشاب، أو أن يختزل الهوية في مجرد لوحات لا تمتّ إلى التّراث بصلة.

واستطاعت في ظرف وجيز أن تغزو الثقافات الأخرى وتهيمن عليها بتعلّة التبادل الثقافي متخفية وراء قناع «الثقافة».

وليس أدلّ على ذلك من الثقافة الأمريكية الهجينة والتي نشأت من العدم وبفضل استراتيجيات أهلها الفاتكة أصبحت في مدّة وجيزة قبلة الكثيرين، أو ذلك الإحصار الصيني المحطّم الذي لم يكتسح العالم إلا عندما استعاد ثقة تراثه الحضاري حتّى أصبح كل من الحزب الصيني ذو الأزرع القاني والتينيات والأساطير والحكاوي الشعبيّة ورياضة الكونغ فو وسائر الفنون القتاليّة الآسيويّة رموزاً عالميّة تستقطب الملايين وتدعوهم إلى تعلّم اللّغة الصينيّة أو اليابانيّة والارتقاء في أحضان الشّرق الأقصى والنهل من أسرارِهِ وعلمونه، والاستمتاع بروحانيّته طالما أنّ الغرب عموماً قد أفرغ من كلّ طاقة روحيّة من شأنها أن تشتمل الإنسان اليوم من مستنقع الرّؤيويّة والمادّيّة المفرطة.

ولمّا «العالم العربي»، فعلى الرّغم من ضخامة تراثه الحضاريّ وأهمّيّة، إلّا أنّه ظلّ وللأسف الشديد حجراً على ورق ردمت أثره الزّمان والنسيان، أو أطلالا تبيكي سوء حظّها وقد تجرّعت مرارة الوحشة والفراق، فقد انزوى العرب في ركن ينتظرون بين الفينة والأخرى ما تجود به أيادي الغرب المتجنّدة، أو ما يسقط فوق مآلدهم من فتات فينفضّون عليه، فهم لا يُعيرون تراثهم أيّة أهميّة، بل ولا يذكرونه إلّا في المناسبات الدّينيّة أو شبه الثقافيّة كمناسبة اختيار مدينة ما عاصمة الثقافة الإسلاميّة كاختيار مدينة صفافس مثلاً عاصمة الثقافة الإسلاميّة لسنة 2016، ولكنّ ذلك لا يمنع من القول بأنّ هناك من البشائر ما يُطلع الصدر ويبعث على الأمل.

فالشّعب المغربيّ الشّقيق هو من بين الشّعوب الإسلاميّة التي ارتبطت كثيراً بالتّراث الإسلاميّ، ويبدو ذلك جليّاً من خلال التّوظيف المتواصل والكثيف لمختلف مقوّمات

وعلى هذا التّحوّل المبدع العربيّ يجتنب ويستجيب وينساق ويختزل بين التقليد والاستحداث والتّجديد، ثمّ ولّد صراخاً احتدم بين الأصالة والمعاصرة على مستويات متفاوتة منذ بدايات القرن العشرين حتّى الوقت الرّاهن، وقد زادت الإيديولوجيّات المعاصرة التي أفرزتها الفلسفات الهدّامة والمتفطرسة إلى جانب السياسات الاقتصاديّة الخاطئة الأمر تعقيداً بأن عملت على تضخيم الفجوات بين الدّخول والتّباين في التّحصيل العلمي والثقافي، فلم يتهنأ المجتمع مذ ذلك الحين لاستيعاب الأصول الإستينيّة للفرّ الإسلاميّ، وظلّت هناك محاولات محتشمة لبعض الفئات السّاعين إلى استخدام الخيال لتمثيل الخصوصيّة المحليّة للمشاركة في حركة الحداثة العالميّة، وقد اقتصر أغلبها على ما يُسمّى بالتّصوير الشّخصي، طالما أنّ ذلك قد اقتصر على قلة ينتمي معظمها إلى النّخبه عمّا أدى إلى بناء جدار فولاذيّ ليس فقط بين العربيّ وتراثِهِ ولَمّا أحياهُ المبدع والعاني.

وقد يدلفنا ذلك صراحة، في ظلّ غياب الرّؤية والتّجاعة، إلى الشكّ في إمكان تحقيق الحداثة العربيّة في مجال الفنّ والجماليّات، التي لا سبيل إلى تحقيقها على أرض الواقع فور استيراد التكنولوجيا المتقدّمة أوتبني الأفكار والفلسفات الجديده والغريبة إلى حدّ ما، وإسقاطها مرّة واحدة ومحاوله إدماجها بقسوة لا متناهية، خصوصاً تلك التي تتنافى أوروبّا تتناقض مبنى ومعنى مع قيمنا الحضاريّة، بل وحتّى الأخلاقيّة بغيّة إلحاق الفنّون المحليّة بالعالمية. والحال أنّ الأمر لا ولن يتأتّى البتّة بمحاكاة الغرب ولا بتجاهل أهميّة التّفاهل مع المحيط الثقافيّ، لأنّ الحداثة عموماً عليها أن تخرج من صلبنا مثل ما سمعت جميع شعوب العالم التي نهجت في تصدير مختلف مقوّماتها الحضاريّة إلى بقية الدّول،

يستنبطون ويقلّدون ويجذّون ويبحثون حتى تمكّنوا من صياغة أسلوب فني ومعماري راق له جذوره العميقة التي تمتد إلى العصور الوسطى في ثوب جمالي معاصر دون أن يفتر الأزل من الثاني فيلغيه أويستعلي الجديد على العتيق فيرفضه ..

فقرّ العمارة المغربي من الفنون الإسلامية التقليدية العريقة، التي كان ولا يزال لها الأثر الكبير في كثير من الإبداعات العمرانية منذ مئات السنين وإلى يوم الناس هذا، وهي شامخة بكلّ ألوان الأصالة والإبداع والابتكار، وتعتبر رياضات مراكش مثلاً تراثاً معمارياً متفرداً وفضاءات مميزة لإقامة معارض للتحف والصناعة التقليدية المغربية الأصيلة، ومجالات لإبراز غط عيش عريقاً ومتأصل لاسكتيها، وتشكل في معظمها إرثاً حضارياً يجب الحفاظ عليه وتمثينه.

«خلص إذن إلى القول هنا بأنّ القرن التشكيلي العربي القديم، (علي الرغم من أهميته على مستوى طرح المواضيع ومعالجة القضايا في إبانها وتوطيف المواد والتقنيات شكل متّزن يدلّ على إلمام كبير بالجماليات النظرية والعملية، إلّا أنّه ظلّ مشتبهاً يفقد إلى الوحدة حتى لدى أبناء الشعب الواحد، فلا نكاد نثر على أيّ أثر لعوامل الوحدة الفنية بحيث ينزاح الخلاف ويصير الاختلاف تنوعاً خصوصاً بعد 14 جاتفي، إبان ما أصبح يُسمى «بالربيع العربي»، حيث باتت الفروقات جلية مباشرة، ولمّا كانت الأمم تحلم بلغتها كما قال الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار، فإننا اليوم في حاجة ماسة وملحة إلى إعادة النظر في علاقة الممارسة التشكيلية العربية المعاصرة بالتراث الجمالي الإسلامي عسى أن يُداهمنا يوما ونحن في حالة التسبات هذه حلم الانسجام أو الانصهار بينهما بعيداً عن هوس دهاقنة السياسة وطمع تجار العود، وليس ذلك بالمجاز كما أنّه ليس بالامر الهين...

الحضارة الإسلامية في جميع المجالات، بل إنني لأراه فعلاً من أشدّ الشعوب الإسلامية ودون منازع اعتزازاً بالتراث الإسلامي، أساساً في فنون الزخرفة والعمارة، فيون الدار البيضاء ومراكش، وبين طنجة وفاس وبين شفشاون وتونيفال، تمتد هذه الحضارة العربية الإسلامية شمال إفريقيا، يتصهر فيها التراث بالزمان المعاصر، بأحياها القديمة التي تحدّ تحفا خالدة بأسواقها ومقاهيها ومطاعمها فاستحقّ القطر المغربي الشّقيق أن يكون أفضل وجهة سياحية في العالم العربي منافساً لأكبر العواصم السياحية في العالم، متفوقاً عليها، داراً على شعبه أموالاً طائلة، فقد اختيرت مراكش، من طرف «بريتيش إيروايز»، كأفضل وجهة سياحية لسنة 2012، واحتلت المدينة الطموه المرتبة السادسة في استطلاع للرأي قامت به إحدى المؤسسات المتخصصة في الرحلات السياحية على موقعها بشبكة الأنترنت (تريب أدفيزور) بعد تصويت الآلاف من المسافرين إلى جميع أنحاء العالم، وذلك بعد كلّ من باريس ونيويورك ولسان فرانسيكو وروما، وتقدّمت على إسطنبول وبرشلونة (19).

وقد وضعت المجلة الأمريكية المرموقة «ترافل أند ليجر» الجمعة 24 يناير 2014 المغرب الأقصى من بين وجهاتها المفضلة لسنة 2014، حيث ضمت هذه اللائحة وجهات سياحية للأحلام مثل تايلاندا، والصين وكوستاريكا، وجزر فيجي، وأستراليا، وتيزويلندا، وهواوي، وللإشارة فإنّ عدد قراء مجلة «ترافل أند ليجر» يبلغ حوالي 5 ملايين قارئ، هذا وقد تجاوز المغرب أيضاً عتبة 10 ملايين سائح خلال سنة 2013 بزيادة 7 في المائة عن السنة السابقة (20). ويعود ذلك أساساً إلى اعتزاز المغاربة شعباً وحكومة بالهوية والتراث الفني والمعماري الإسلامي آتياً اعتزاز، فذهاباً

(1) مقال بعنوان «دادا» انتفاضة الفن ضد الفن، تيريت، الثلاثاء 15/05/2007، موقع المناضل عدد 41،

[http:// www.almounadal- / a.info/article1029.html](http://www.almounadal- / a.info/article1029.html)

وأظهر أيضا تيريتسك - ٩ - بيان دادا 1918، Tristan Tzara (1896-1966)

[http:// www.dadart.com/dadaism/dada/037-Tzara.html](http://www.dadart.com/dadaism/dada/037-Tzara.html)

(2) الرسام والمفكر الفرنسي المعروف إيد ديسه -العوس ابنين ديسه- من كبار الفنانين والرسامين العالميين، توثت أعماله في معجم (الأدوس) - وترتاد حدران اندرس الفنية في فرنسا بانوحاته الثمينة، وجها لوجه الشهيرة (هادة رمضاء) وقد أدع في رسم الصحراء كما ألف بعد اسلام العديد من الكتب القصة، منها كتابه (أشعة خاصة بوز الإسلام) وله كتب (ربيع القنوب) و (الشرق كما يراه العرب) و (محمد رسول الله) و (حج إلى بيت الله الحرام) وقد أحدثت كتبه دويًا في دوائر المستشرقين بقو ديسه -القد أكد الإسلام من الساعة الأولى لظهوره أنه دين صالح بكل زمان ومكان، إذ هو دين العطرة، والقطرة لا تختلف في إنسان عن آخر، وهو لهذا صالح لكل درجة من درجات الحضارة - من كتاب (محمد رسول الله) بقلم تاهير الدين ديتيه من (145) . . . وما أن ديتيه كان فنانا موهوبا، فقد لعت نظره الجانبات الخيالي والفرق الريع للحياة النبوية، بقو -القد كان النبي يمشي بنفسه نهاية تامة، وقد عُرف له غط من التناقض على غلبة من الساطعة، ولكن عني جانب كبير من القوق والجبال- «إن حركات الصلاة منتظمة تعيد الجسم والروح معاً، وذات بساطة ولطافة وغير مسبوقة في صلاة غيرها» موقع المكتبة الشاملة، <http://shameela.ws/browse.php/book-2196/page-224>

(3) د. عفيف بهنسي، الفن التشكيلي العربي، الأولى لنشر والنويع، دمشق، 2003

(4) عفيف بهنسي، الفن التشكيلي العربي، المرجع نفسه، ريم خوري، جسد الثقافة : <http://alsad.net>

(5) أبي منظور، لسان العربية، الفكرية بيروت، 1980، مادة «أدوية» 3/199

(6) العمري أكرم، التراث والحداثة، القدرة (الحدائق)، 1984، ص 11

(7) أكرم العمري، التراث، النهضة عند أهل دمشق، ص 11

(8) انظر في مصطلح التراث العربي -والإسلامي- المعجم الأدبي، لجورج عبد النور، بيروت، 1979، ص. 64-65.

(9) عبد الكبير الخطيبي، مقدمات في الفن العربي المعاصر - ترجمة فريد الزاهي، مجلة بروي، العدد 11، 14-17-2009

<http://www.nirwa.com>

(10) عبد الكبير الخطيبي، مقدمات في الفن العربي المعاصر، المصدر نفسه

(11) عبد الكبير الخطيبي، المصدر نفسه.

(12) عبد الكبير الخطيبي، المصدر نفسه

(13) عبد الكبير الخطيبي، المصدر نفسه

(14) حريدة الصباح، يومه ساءت تصدر من شبكة الإعلام العراقي 2006-2007

(15) حريدة الصباح، بعد المرحع

(16) (ibid), p 16.

(17) Cherif (T), Elements d'esthetique arabo - islamique, L'Harmattan Paris, 2005, p 15

(18) شربل داغر، الفن الإسلامي في المصادر العربية، صناعة الزينة والجمال، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت 1999، ص. 11

(19) مقال بعنوان «آتش الوجبة المعالية التي تصافي كبريات المدن»، حور تاريخ الجمعة 28 ديسمبر 2012

من طرف عياد أريلاي، «موقع المكتبة بؤنية العالم علي مراكش» [http:// www.almarrakchis.net](http://www.almarrakchis.net)

## إرادة الحياة لأبي القاسم الشابي بمداده الحيّ وخطّ يده: مصادرها الشعرية والفلسفية(\*)

مصطفى الرواهي / جامعي. تونس

نهوضاً نهوضاً بني جلدتي      إلام ونحن بطي الخبز  
إلام وفي الأسر أرواحنا      ونحيا هواناً حياة البقر  
أنمسي ونصبح في حمسة      وننسب ذاك الشقا للقدر  
أنمسي ونصبح في ذلّة      ونلزم خوفاً سكون الحجر  
على الذلّ تهبط رختي الفخا      وفي أسيل العجز لا نصطبز  
أراكم من الجهل في غفلة      تتظنون نيل المعنى بالحنز  
أراكم تُسرون بالقافيات      وشعبكم في مهاوي الخنز...

مثل «إذا الشعب يوماً أراد الحياة» استتب مستودعا من  
مستودعات الحكمة الشعبية

الحقّ أنا لم أسمع بـرمضان حمّود إلّا عام 1995  
خلال لقاء علمي بمدينة طنجة المغربية، نظّمته مؤسسة  
«بروتا» الأمريكية التي تديرها الشاعرة والباحثة  
الفلسطينية المرموقة سلمى الخضراء الجيوسي. ثمّ  
حصلت على كتابه الشعري «بذور الحياة»، ودارسة  
الجزائري محمد ناصر «رمضان حمّود الشاعر الثائر»<sup>1</sup>  
وكتبت عنه في نفس العام مقالا في الصحافة التونسية،  
كان له بعض صدى عند بعض الجامعيين من الشعراء

أذكر أنّي ما قرأت هذه الأبيات، وأخرى غيرها،  
على طلّبي - وأنا أدّرسهم ملامح التجربة الرومنطيقية  
في الشعر العربي الحديث - وسألت لمن هي؛ إلّا  
بادر أكثرهم دون أنّي تردّد، بإجابة متعجّلة «هي  
للشابي طبعاً». ولم أكن استعرب ذلك منهم، فالنبرة  
نيرة الشابي، والمعجم معجمه، والصور تكاد تكون  
صوره. ومع ذلك فهذه الأبيات هي من قصيدة موسومة  
بـ«نغمة الشباب» لشاعر جزائري اسمه رمضان حمّود  
(1906-1929) لا أظنّه أشتهر شهرة الشابي أو ظفر  
من عناية الدارسين، بما ظفر به شاعرنا؟ وهو الذي لم  
ينقطع ذكره ولا شرد من ذاكرة الناس. بل إنّ بعضه

خاصة، أذكر منهم صديقنا الراحل الطاهر الهمامي الذي قال إنه يسمع بهذا الشاعر لأول مرة.

كان الشابي منفردا بين معاصريه من الشعراء التونسيين، بعبارة المصري عز الدين اسماعيل، وبين مجالييه مثل مصطفى خريّف. ولكنه لم يكن كذلك مقارنة بأخوين معاصرين له في البلاد العربية مثل الهمشري والتيجاني يوسف بشير ممن تلقّفهم الموت ولما يمتّعوا بشبابهم. وأظن أنّ أقربهم رؤية، إليه، الشاعر الجزائري رمضان حمّود الذي تخيّرته كل منهما لديوانه «أغاني الحياة» للشابي، و«بذور الحياة» لحمود. وللحركة الثقافية التونسية في العشرينات، أثر كبير في تكوين حمّود وهو الذي استكمل تعليمه بجامعة الزيتونة بتونس؛ إلاّ أنّه في شعره - وأنا أقطع بهذا عن دربة به وشعر قريبه - لم يكن لينت ونبئت الشابي في «إرادة الحياة» أو يتدفّق تدفّقه في «النبي المجهول» أو «صلوات في هبكل الحب» أو «نصيح الحذيد» أو «إرادة الحياة»، على إقرارنا بأنّ أروع شعر للشابي قراءة رصينة، تتحرّد من الأهرام - الحواضر - والسّماتات المقرّرة، تبين أنّه يتفاوت قوّة وعمقاً، وإنّ مؤثّرات الآخرين فيه (شعراء المهجر الأمريكي خاصة) تختلف وضوحاً وخفاءً. وإنّما تضافرت في هذه الشهرة أسباب وملايسات معقّدة، ليس لها مجال الخوض فيها، ونجمتها في غياب «السلطة الشعرية» في نظامنا الثقافي الرّمزي. وهي المفجوة التي استطاع الشابي أن يستأجر إلى حدّ كبير، وهو ما لم يقدر عليه حمّود، برغم أنّه كان من ذوي اللسانين: العربي والفرنسي؛ فيما كان الشابي يطير أو يحلق «بجنّاح واحد» كما يقول عن نفسه.

وُلد رمضان حمّود بمدينة غرداية الجزائرية (جنوب الجزائر) عام 1906، والتحق وهو في السادسة من عمره بإحدى المدارس الفرنسية في مدينة غليزان حيث كانت تجارة والده؛ ثمّ بجامع الزيتونة في تونس وكان قبلة الجزائريّين في النصف الأوّل من القرن الماضي. وفي

تونس كوّن مع بعض أصدقائه الجزائريّين جمعية وطنية أدبية كانت لها جريدة حافطية. ولكن مرض السل الذي أصابه وهو في ريعان شبابه، جعله ينقطع عن الدراسة، ويعود إلى غرداية، دون أن يفتر حماسه. فقد ألف خلال هذه الفترة القصيرة كتابه: «بذور الحياة» و«كتاب الفتى» ونشر بعض كتاباته بجريدة الشيخ ابن باديس «الشهاب» و«وادي ميزاب» للشيخ أبي اليقظان.

كتب الشابي قصيدته الشهيرة «إرادة الحياة» في 14 سبتمبر 1933، ونشر حمّود قصيدته «نخلة الشباب» التي افتتحت بها هذا المقال بجريدة «وادي ميزاب» في 18 ماي 1928 أي قبل الشابي بأكثر من خمس سنوات. وهذا لا يسوق ضرورة إلى استنتاج متعجّل كأنّ تقطع بأنّ الشابي أطلع على قصيدة حمّود أو هو تأثّر بها وتأثّر به، بالرغم من أنّ هذا الاستنتاج ليس بالمستبعد. ومع ذلك نظلّ قصيدة الشابي أغنى معجما وتصويرا وأشدّ وقعاً.

### مصمّم قصصه:

يفتح الشابي قصيدته لنوع من الغنائية الفردية والحفاوة بـ «أنا الشاعر» والتواصل مع الطبيعة «لأنّ الفنّ في صميمه إنّما هو صورة من تلك الحياة التي يحيا بها الفنّان في هذا الكون الزّاخر الرّحيب أو في دنيا خياله وأحلامه كيفما كانت تلك الصّورة في اللون والشكل والعرض...» كما جاء في تقديمه لديوان المصري أحمد زكيّ أبي شادي «البنوع»؛ فبين الحياة والفنّ شوايك قرابة، وفي كليهما ضرب من الوحدة وإن تعدّدت المظاهر وتوّعت أدوات التعبير. وهي الجدوة التي يستميتها ينشئ «إرادة القوة» ويستميتها شوبنهاور «إرادة الحياة».

Die wille zur leben Die wille zur macht

ومن اللاّفت أنّها نفس التسمية التي يسم بها الشابي هذه القصيدة التي هي أشهر قصائده. ولعلّها حجر الزاوية في رؤيته الشعرية. وهو ما يحمّد لأبي القاسم فهو - لا شك - صاحب مشروع شعري قد ينتم عليه



نثره أكثر من شعره. ولكن الموت «مفسد الحياة» بعبارة أسلافنا، لم يمهله، ليستكملة، فاختطفه، وهو لم يمتع بشبابه وحياته.

لكن أليس من قبيل التمثل على القصيدة أن نتأول «إرادة الحياة» فلسفياً؛ فنحن نرتجح -حتى لا نقول نطلع- أن الشابي لم يقرأ فلاسفة الإرادة من كانت إلى شوبنهاور إلى نيتشه. وربما ألم ببعض أفكارهم بواسطة الترجمة. ولكننا نعتقد أن روح المفهوم الفلسفي لمفردة الإرادة تسكن نصه. فليس من قبيل الإسقاط إذن أن ننظر في «إرادة الحياة» من زاوية التأويل الفلسفي حتى وإن سلم بأن أبا القاسم لم يقرأ فلاسفة الإرادة. والمسوخ لذلك أن الشابي وهو ينهل من العربية فقط (وهي اللغة الوحيدة التي كان يتقنها، علماً أنه لم يتعلم الفرنسية وكان يتحسر بسبب ذلك ويقول إنه يطير بجناح واحد متوف الريش، كما ذكرت سلفاً) إنما كان ينهل من لغة كانت قد بدأت بعد في التفاعل مع اللغات الأوروبية. تلك اللغات التي نصت إلى أحرار المفهوم الفلسفي تُقرع في جنباتها وتتصادى في ثنائيات اللغات الأخرى التي تتفاعل معها سواء عن طريق الترجمة أو عن طريق أسلوب أو تلك الزواد الذين برعوا في الكتابة بوحدة من اللغات الأوروبية (خاصة الإنجليزية والفرنسية) ويلغتهم الأم، بما في ذلك رواد عرب.

لقد دشتت الفلسفة فعل تحويل الحياة إلى موضوع للإرادة بعدما كان يعتقد أن الحياة بذاتها لا تحتاج إلى تمثيل فيها، ولا تحتاج إلى أن تكون موضوع قصد؛ وإنما هي فقط مجال تلتقط منه الحكمة. دشتت الفلسفة هذا الاتجاه سواء تلتفتنا «إرادة» من التأسيس الكانطي للأخلاق وهو يردّها إلى العقل، فإذا هي تعبير عن جوهر إنساني كامل لا يمكن تفعيله إلا إذا فهمنا الإرادة من حيث هي قوة للعقل. هذا العقل كلي أو كوني universal لدى كانت، ولكنه كم يكون قريباً من «إذا الشعب يوماً أراد الحياة» إذا ما دفعنا التحديد الهيكلي لمفهوم «الشعب»

إلى استضافتها. فهذا المفهوم يفيد، في ما يفيد، معنى «روح الجماعة» وليس للفرد من إمكان أن يكون حراً إلا بقدر ما يكون فرداً في الجماعة، أي مواطن. ومن ثمة فإن إرادته نابعة من إرادة الجماعة أو الشعب.

إلا أن مفهوم الإرادة لا يتعقد فقط على حدّ ميتافيزيقي أو نظري، وحتى شوبنهاور وهو يصل الإرادة بالحياة، إنما هو يصلهما ضمن همّ ميتافيزيقي يتقصّى عن نظام الطبيعة. بل هو إلى ذلك، معقود في جنبات الوجدانية نيتشه على قوة الحياة بما هي انتفاخ حيوي، جسدي، غريزي إلى الوجود. وعندئذ لا حاجز، ولا مانع، ولا معين، ولا سدّ، وإنما طوفان وجودي يأخذ القدر في مجراه.

تُرى هل كانت اللغة العربية في قصيدة الشابي تسترق السمع «من خلال» ما قرأه من ترجمات أدبية وفكرية، إلى «إرادة الحياة» تضطرب في أحشائها تلك اللغات الأخرى في فورة حدائثها؟ سؤال تتركه معلّقاً، ولا نحب أن نتعلّل الإجابة عنه. بل نؤثر أن نباشر القصيدة من مدخل الشعر المكوّنات الأساسية، وهل هي سوى الإيقاع والصورة وما يتعلق بهما من نظام النحو والمعجم والتراكيب؛ حتى لا يطوح بنا التأويل بعيداً فنملي على «إرادة الحياة» ما ليس منها أو ما يجافي خاصتها الشعرية.

وإني لأشدّ على عبارة «من خلال» وما يعطيه أصلها الاشتقاقي في لسان العرب؛ من معاني الوهن والضعف والفساد والتفوق في الرأي... فقد يتأتى مفهوم الإرادة عند أبي القاسم عبر الفجوات التي لم تسدّها العقلانية، أعني فجوات اللامعقول وغمرات الحلم وإنسيابات الوهم وتجنّجات الخيال. وهي ما هي في قصيدته. ولما نزع بهذا الاستعانة عن تأسيس معقول بتأسيس لامعقول، فالعلاقة بينهما تجري مجرى التضامن والإدغام، على نحو ما تجري مختلف مفارقات الوجود البشري. فهلاً أمكن لنا عندئذ أن نخبر مفهوم الإرادة إنشائياً، مادام أهل الأنساق الفكرية قد جزّوا هذا

المفهوم إلى دائرة الأيدولوجيا العميق، وبخسوه، في أحيان كثيرة، قيمته المعرفية؟

## 1-مدخل إيقاعي : من إيقاع الوزن إلى إيقاع الخطاب

تقع هذه القصيدة - وقد اعتمدنا النسخة التي كتبها أبو القاسم بخطه - في اثنين وستين بيتا ووقفنا فيها على تغييرات طفيفة أجراها الشاعر وهو يخط قصيدته. فقد شطب لفظة «الجبال» واستبدل لفظة «الشعاب» بها (البيت الثامن). وجاء صدر البيت التاسع مختلفا عما هو منشور، فالأصل هو «ومن لا يحب صمود الجبال» وليس «ومن يتهيب صمود الجبال» برغم أن هذا التصويب - ولا تدري من قام به إلا أن يكون شقيقه الأمين الشايني - أنبع من الأصل. وشطب البيت «جميل» (البيت السادس والعشرون) واستبدل البيت «حبيب» به، وشطب «بين المروج» (البيت الثالث والخمسون) واستبدل «فوق الحنول» به، وشطب البيت «عجيب» (البيت التاسع والخمسون) واستبدل «غريب» به ومع ذلك فإن القصيدة لم تخل من بعض الهنات أو الأخطاء في التركيب أو في بناء الصورة، لم يتهدها أبو القاسم أو ربما هي كانت سهوا منه مثل:

وقبلها قبلا في الشفاء

تعيد الشباب إذا ما غرّ (البيت 74)

فالأبلغ: تعيد الشباب الذي قد غرّ

ومثل:

ومن تعبد النور أحلامه

يساركه النور أنى ظهر

فضم الكاف في «ياركه» خطأ نحوي، وليس جوازا شعريا؛ والصواب هو تسكين الكاف (جواب الشرط). ولكن الوزن يخلل في هذه الحال.

وأدار قصيدته على البحر المتقارب (فعلن) وهو كثير الدوران في ديوانه «أغاني الحياة». ودون غرض في أسباب حفاوة الشاعر به، نشير إلى أن هذا البحر الذي جعله الخليل في دائرة «المتق» يتكوّن من عشرين صوتا ساكنا في كل شطر من شطريه، وثبتت إحصاءات المستشرقين أنه قليل الدوران في شعر ما قبل الإسلام، مقارنة بالأوزان المكوّنة من تفعيلين؛ إذ لم ينظم عليه سوى 6 بالمائة من القصائد. فلعل مرة حفاوة أبي القاسم به، ترجع استئناسا بهذه القصيدة «إرادة الحياة» إلى ما سميّه المستشرق فايل «جوهر الإيقاع» (الورد المجموع) وهو إيقاع صاعد بدءا من الاستهلال:

إذا الشعب يوما أراد الحياة

فلا بد أن يستجيب القدر

إلى الفكرة حيث تُنلق القصيدة بمثل ما افتحت به:

إذا طمعت للحياة النفوس

فلا بد أن يستجيب القدر

ولا يخفى أن هذا الإيقاع يقع في موضع الغافية، إذ لا تأتي التفعيلة كاملة (فعل) وإنما أسماء في الأعم الأغلب من أبيات هذه القصيدة (49) أسما مقال 13 فعلا) وللقافية إيقاع حاصر بها يختلف عادة عن نظام جوهر الإيقاع داخل الشعر؛ ولكنه في القصيدة التي نحن بها يعرّف هذا الإيقاع الصاعد، ويعمل بالعم من أول البيت، ويضفي على القصيدة قوة نغمية سريعة متساقطة. «فعلن» هي مثل «مفاعيلن» و«مفاعلتن»، من التفعيلات ذات الإيقاع الأصلي، بعبارة فايل أي تلك التي تثبت النغم الصاعد، وتجعل وقع الشعر ممّا تستلذه الأذن وتستسيغه. ولعلّ الإحالة باسم الجنس والاسم المضمر المستخلصين من عناصر الطبيعة والمشيّرات وما تنهض به التسمية من وظائف ودلالات، ممّا يجعل هذا الإيقاع صاعدا غير هابط وقتنا على التقابل حيناً والتوازي حيناً. وتقصد الإيقاع من حيث هو الحضور نفسه حيث

المطلوب ينهل من دالّ لا ينضب، وتحديدًا إيقاع الصورة من حيث هو حادث يقع في الأثر وبه، وليس وزنًا منتظمًا ولا هو زمن مجسّد «موضع» Objectivé أو «متحرّج» Spatialisé منحصر في موضع من القصيدة دون آخر، حتّى يمكن القول أنّه يتكرّر أو يتعاضد؛ ومن ثمّ يتسنى لنا إدراكه. بل لمعلّ الأصوب أن نقول إنّهُ ينضوي إلى إحساس يسبق فعل الإدراك. ومن هذا المأني ذهب بعض المعاصرين إلى أنّ «الفنّ هو حقيقة المحسوس، لأنّ الإيقاع هو حقيقة الإحساس». وإذا كان ذلك كذلك فإنّ الإيقاع يثبت لأيّ نوع من الإدراك الصوريّ، ولا يمكن بأنّي حال أن نحورّه فضلًا عن أن نقيسه. فهو يتصل بكلّ عنصر من عناصر الجملة ويلابسه ملابسة، فهو جرسه الصائت ومعناه المجرّد في آن: يعلّ حيث تعلّ المتقطعة، ويعجري حيث تجري الجملة، ويتوقّف حيث تتوقّف الفاصلة، أي هذه الحروف المتشاكلّة في المقامع التي «لا تخضع للضرورة»، بخلاف اللغافية. ومن هذا الجانب فإنّ الإيقاع قائم في تألف الحروف في التعلّم وفي انتظام الجمل، مثلما هو قائم في القوافي وأطرافها وتغيّرها من نسق إلى آخر. وهو، بعبارة مجازيّة، «في دومات الماء وليس في جريان النهر». ولدت يمن عصيًا على الحدّ، فقد ملّه بشروطه الفيزيولوجيّة والفيزيقيّة والتفسّية الملازمة لظهوره وتحولاته وزواله، ولكنّ هذا كلّه لا يحدّ الإيقاع في ذاته. والذين يزعمون إمكان حدّه إنّما يخلطون بينه وبين الوزن.

أما إذا ميّزنا الإيقاع في هذه القصيدة «من الوزن وحُرّره»- وليس لنا إلا أن نحورّه بهذا المنحى - فقد لا نجد له في العربية أفضل من مصطلح «النظم» بالمعنى الذي استتبّ له في مباحث الإِعْجَاز، وبخاصّة عند عبد القاهر الجرجاني.

والنظم إنّما هو صورة اللّغة وهي تتأدّى بطريقة فنيّة مخصوصة، وتحمل في فعل نشوئها حيث تتجلّى، لحظة بدائها. وهذه اللحظة لا تتعلق بالكلام وإنّما

بالكلم أو بـ «الخطاب» إذا أردنا، وهو يصنع جزءًا جزءًا بيني الأثر وهي تتكون. والقاعدة هنا واضحة جليّة - على نحو ما بيّن عبد القاهر - قفي هذا الشعر الذي نحن به، ليس ثمة من عنصر حرفًا كان أو صوتًا أو جرسًا أو كلمة، لا ينضوي إلى فضاء النظم الكلّي. والنظم - بهذا المعنى - هو فعل الشّكل بعينه أي الفعل الذي يتشكّل به وفيه شكل ما. ولذلك يمكن أن نعدّه الإيقاع نفسه، لأنّ الإيقاع ليس قاعدة خارجيّة يخضع لها الشّكل الشعريّ، أو يمكن استنباطها من هذا الشّكل، وإنّما هو تكوّنه أو تولّده الذاتيّ Autogénèse.

الإيقاع في النظم، والنظم في الإيقاع. وهو أبعد من أن يكون خطأ مستقيمًا يحدّد وجهة اتّجاهه ومقدوره، إذ لا يكون إلّا وهو يفتتح سبيله إلى تكوّنه الخاصّ، بحيث لا يمكن تعيّنه أو إحصاءه، مادام يستند نظامه في كلّ لحظة من تكوّنه. وهذا ما يجعله يستعصى على أيّ نوع من الإدراك الصوريّ، إذ تتضافر فيه الكتابة والتعلّي. نعلّق الكلم وهو يتحرّك في خطّه نحسّ ويشكّر ويعين بعضه ببعض، في نحول دائم. فالإيّايات الأربعة الأولى، هي في الظاهر مقدّمة القصيدة، ولكنّها من حيث الإيقاع بمعنى «الخطاب» أو نظام اللغة، تابعة للميت الخامس:

كذلك قالت لي الكائنات

وحديثي روحها المستسرّ  
وكذلك الأمر في المقاطع اللاحقة، فمن حديث الريح، بدءًا من البيت السادس إلى البيت الحادي عشر:

ودملت الريح بين الفجاج

وفوق الجبال وتحت الشجر  
إلى حديث الأرض، بدءًا من البيت الثاني عشر إلى البيت السابع عشر:

وقالت لي الأرض لما سألت

«أيّ أم هل تكهين البشر»

إلى حديث الغاب، بدءاً من البيت الثاني والعشرين إلى البيت الثالث والأربعين:

وقال لي الغاب في رقة

محبية مثل خفض الوتر

وصولا إلى حديث الربيع، بدءاً من البيت السادس والأربعين إلى البيت الخامس والخمسين:

وجاء الربيع بأنغامه

وأحلامه وصباح العطر

وقبلها قبلا في الشفاء

تعيد الشباب إذا ما غبر

وقال لها: قد مُنحت الحياة

وغُلّدت في نسلك المدخر..

نقف على بنية إيقاعية متحوّلة تنفع في «زواج الزمن» أو الفصول الأربعة وقد أعاد الشاعر توزيعها، وحركة الكلّ في الكلّ التي لا يقرّها قرار في «بابه» <sup>1</sup> على بدء، في حركة دائرية تصل الفاتحة بالخلالة. لو كان قدر الإيقاع - النظم أن يترجّع بين خطّين أو طرفين فلا هو يسكن أو يهمل ولا هو يتبدّد أو يشتّت بن هو لا يمكن إلا أن يقع في ما وراء الظواهر الفيزيقيّة وعناصرها المؤسّسة.

ولعلّ هذا ما كان الشاعر يروم اكتنازه وهو يقابل بين الحياة «إرادة الشعب» والموت «إرادة القدر»، ويجعل الأولى مرادفاً لـ «إرادة الحياة». وكأنّه يشير بهذا الاستهلال الحكمي الذي يتفرّع إلى اليتيم الثاني والثالث، إلى أنّ المعرفة في لحظة أساسية من لحظاتها أو فيها كلّها، موقف مندesh حيال العالم يروم أن يستكشفه على أنحاء مختلفة ويطرائق متغايرة هي أجناس المعرفة ومتاهجها حيث الخطاب في هذه الفاتحة معقود على المفهوم وليس على الإدراك أو الانفعال الوجداني. وهو ما تعود إليه في ما يأتي

من قراءتنا. وما ذلك إلا لأنّ العالم التبس وأشكل على صاحب المعرفة المنظمة بفعل احتجابه ضمن الاستمارة والمجاز وشقّ ضروب البيان. وهي المجاري التي تحفرها هذه القصيدة - شأنها شأن النصوص الشعرية المأثورة - في الأسطورة والدين وفي ضروب غيرهما من رؤى الإنسان للعالم. ومهما يكن فليس ثمة خطاب بما في ذلك الخطاب العلمي الدقيق، لا يناط بهذه تخيل فكرة أو صورة، أو لا يتأثّر به توضيب استمارة أو مجاز، أو لا يستهويه التقاط كتابة أو تشبيه، إلى الحدّ الذي يتعلّل فيه استجلاء «الحقيقة» أو «الهوية» في «صفاتها» أو «نقائنها» المفترضين، لأنّ «الحقيقة» نشأت بطبيعتها على أنّها «حشد من الاستعارات والكتابات وضروب تشبيه الأشياء بالإنسان» كما يقول نيتشه.

ملعلّ هذا الإيقاع الصاعد بكلّ ما يداخله من عناصر وأمشاح ممّا بسط للشاعر أمداً فسيحاً في إدارة قصيدته على التكرار وليس على المحلّي (التونسي). فهو منذ الأسطر الأولى <sup>2</sup> في إزاحة القيم التقليدية المطلقة (سلطة الدس «قدر» وسلطة الأعراف الاجتماعية التي تنفي الحرية والاختيار...) وهي القيم التي سمت الزومنتيقية الأوروبية إلى تفويضها وبء مطلق الفرد على أنقاضها. ولعلّ هذا ممّا جعل الشاي يجاذب جبران في هذه القصيدة مكانته أو يذانيه في جرائه وفي نزوعه إلى الكئي ووحدة الوجود أو في «تفلسفه بالمطوقة» أو في نزعتة التبشيرية. وهي ليست دبتية بالمعنى الحصري للكلمة وإن استضاءت عند جبران بلمع من تعاليم المسيح ومن فكرة الخلاص أو من فكرة التقمص، وعند الشاي بفكرة الحلول أو ما يشبهها.

## 2-1: الصورة سيرورة وصيرورة

كثيراً ما يبدأ المشكل في قراءة الشعر، وبخاصّة الحديث منه، عندما يرجع القارئ من موقع الاسم

فقد لا تغالي إذا خلصنا إلى أنّ الشعر بعاقه حتّى في أشدّ أشكاله غريبة، يمثل لقانون الواقعية الذي يشرف باللفّة على الأشياء لا ليراه؛ وإنّما ليبري ما بينها من علائق. فإن عزّت، قوي عليها وابتدعها ابتداعاً.

ونخال أنّ هذا ما يفعله أبو الغاسم في قصيدته وهو ينتقل بها من لغة هي أقرب ما تكون إلى اللغة «المفهومية» في الآيات الأولى ثمّ في آيات أخرى مثل:

إذا ما طمعت إلى غايته

ركبت المعنى ونسيت الحذر (البيت 7)

و: ومن لا يحبّ صعود الجبال

يعشّ أبداً الدهر بين الحفر (البيت 8)

و: ومن تعبد النور أحلامه

يبأركه النور أتى ظهري (البيت 10)

إلى لغة رمزية أكثر منها مجازية.

وما يعا فعل نالعة ما هو منطور من الشعر دعاه أن نخذلها صرباً من لغة عربية، هي ليست لغة أخرى ولا هي لغة قديمة مستعادة، بل صيرورة أخرى للغة تكاد تنفي ذاتها في فعل خلقها. والقصيدة إنّما تركزس، بهذا الصنيع ثلاثة مظاهر: أولها توسّع في اللغة- الأم، أو بعبارة أدقّ اللغة- الشعر- الأم، بما يجعلها تتداعى. وقد يبلغ الأمر حدّ تفكيكها وتقويضها. وثانيها ابتداع لغة «جديدة» في اللغة أو اختراعها أو توليدها بواسطة النظم (الارتفاع) أو الابتكار التحوي. لكن لا يذهب في الظنّ أنّ الشعر يتحرّر بهذه اللغة «الجديدة» من اللغة- الشعر- الأم أو هو في فسحة تامّة منها. فالشعر لا يفكّ من حيالة اللغة إلا إذا وقع فيها، أو هو يجري أبداً في قيد من اللغة ينازعه ويجاذبه. وثالثها موصول بالقراءة، إذ ينبجم عن المظهرين السالفين اضطراب في القراءة لا فكّك منه. ذلك أنّه ليس يمسور هذه اللغة «الجديدة» أو

إلى الشّيء أدرّاج المعنى، فيرجح النصّ إلى خارج لغوي يفتر به الصّورة ويقدرها ويتأزّلها، ويتعامل مع المعنى على أنّه مناوبة بين الاسم والشّيء. وقد يغفل عن أنّه إذا كان ثمة رابط مباشر بين الاسم والمعنى ما دام الواحد منهما يستدعي الآخر، على نحو ما تقوم العلاقة بين المعنى والشّيء، فليس ثمة من رابط بين الاسم والشّيء، فالاسم إنّما يستدعي صورة الشّيء أو فكرته أو الاثنين معاً وليس الشّيء في ذاته. ويبدو في كثير من قراءات القدماء والمعاصرين أنّ المعنى يلتبس لديهم بالصّورة التي يتصوّرونها عن الشّيء. وهي ليست في الحقيقة سوى رسم مشتقّ من تجارب الفارئ الماضية حيث أمكن له أن يرى هذا الشّيء والمعنى في هذا المستوى، إنّما هو تسمية أخرى للمدلول، ويمكن أن يعرف على أنّه الصّورة أو الفكرة التي يقدحها الدالّ. والحقّ أنّ هذا التعريف يهتوره النقص، إذ هو يخصّ معنى الإشارة التي نجدها في المعجم، ولا يمكن إلا أن نجعلها في. ومزيّة لا تعدو مزيّة المدلول، بل هو المدلول عليه فهو يعاقد على الفهم، ويخبر. والمعنى هو ذلك ما يقتر ويشير إلى شيء ما ويقول. وشتان بين هذا المعنى والمعنى الغامض الذي ينشأ عن الفهم كلّما سلك به الشاعر سيلاً خطأ أو غير مألوف، ولم يمثل للمأثور من قواعد الوصف بـ «الشّيء» نفسه. قد لا يعدو الأمر في الصّورة أكثر من خلق واقع لغوي غامض تؤدّبه الكتابة. وهذا من شأنه أن يجعلنا نترث في وصف بعض المقولات بالاستعارية أو المجازية. وهل من الضروري أن نمحّل لكلّ صورة من هذه الصّور «الاستعارية» ونحتال في طلب معناها بأيّ ثمن؟ أليس هذا التمحّل سوى إغراء من إغراءات النقد الأقوى؟ وهو ميل سالك في القراءة إذ يكفي أن يسلم الفارئ بقيمة الصّورة حتّى يجد دليلاً لقوله أو تأويله. والأمر لا يحتاج منه إلا إلى قليل من التفسير والبلاغة لاكتناه صورة قد تصدّ قارئها ولا تفصح عن مكنونها.

الغريبة أن تفتقر في اللغة دون أن تضطرب اللغة نفسها؛ وباضطرابها تضطرب القراءة وتتوَع وتختلف من قارئ إلى آخر. فلعل هذه المظاهر، ما أخذناها بالحسبان، أن تتكَب بنا سبيلا غير الذي سارت فيه الدراسات البلاغية، وتعرِّز رأينا في أنَّ الاستعارات في «إرادة الحياة» وقائع لغوية خالصة أو «حقائق» يراها الشاعر في فجوات اللغة، ويسمعها في انزياحاتها.

إن إقحام مفهوم الاستعارة في كل صورة بحثا عن معنى مختف، محفوف بمحاذير شتى، وهو لا يرجعنا إلى الدرس البلاغي القديم القائم على المقايضة واكتناه العلائق المنطقية أي علائق المدلولات المعجمية بين الكلمات فحسب، وإنما يشرع باب التأويل الذاتي على طريق نمطنا عن النص أكثر مما نقرئنا منه ونقرئه منا. من ذلك أنَّ إنتاج أثر شعري في كثير من هذه المقتربات التي يتعدى عليها تصوّر وصف دلالي للصورة دونما استئناس بمفهوم المجاز أو الاستعارة، لا يعدو إنتاج صورة تصاف إلى «إرادة الحياة» خفية أو استعمال كلمة (أ) نخضعها لتحويلات دلالية. ولكن هل تكمن خاصّة الاستعارة في تحويل المعنى أو في تغيير الدلالة؟

إنّ مثل هذا الوصف يحصر الأثر أو المفعول الشعري في وظيفة بعينها هي زخرفة واقع «خيالي» أو «متخيل» معطى وتزيينه.

وسواء كان ذلك بإلمامة خاطفة وبراعة بهلوان، أو بقوة واختلاق وتكلف، فإنّ الصورة كلام يلوي بكلام، ويخالف به عن جهته ومألوف استعماله. ونقدّر أنها في «إرادة الحياة» صيرورة وسيرورة.

أما القول إنّها صيرورة فليس المقصود منه أن يبلغ الشاعر بالصورة شكلا من التماثل أو المحاكاة وإنما المود على منطقة تتجاوز فيها الأشياء أو يتلبّس بعضها ببعض.

وهي عناصر من طبيعة أرضية وسمائية (الردع،

المطر، الأرض، الطير، الزهر، الغاب، الضباب، الثلج، الشمر، الضوء، النور...) يتوكّد كل منها في القصيدة في تأسّل وتفرّع. وأما القول إنّ الصورة صيرورة، فالمقصود أنّها محطّ في محاطّ الشعر، وليست انقطاعا في صيرورته. فمثلا لا تتجلّى الأبدية إلّا ضمن الصيرورة- بمباراة أهل الفلسفة- ولا يتبدّى مشهد طبيعي، إلّا ضمن الحركة، فإنّ المحدث الرومنطقي عند أبي القاسم، لا يتجلّى إلّا في علاقة بالشعر الأقدم منه من جهة (الاستهلال الحكمي المنفزع في القصيدة) والمعاصر له (النص الرومنطقي العربي والمترجم)، حتّى أنّنا نكاد نفتقد المحدث إذا افتقدنا القديم. فهو أشبه ما يكون بـ «النبتة في البذرة». ونلاحظ جيّدا كيف أنّ غير المألوف في القديم يغدو مألّوا في المحدث، وكيف أنّ المألوف في الأول يغدو غير مألوف في الثاني.

إنّ المقصود بصيرورة الصورة أنّها لا تملّي على المادة المعيشية شكلا بعينه يتكرّر في كلّ صورة، بل هي تتطوّر على تركيبة انشغالات تجعلها تتوارى حتّى على تشكيلها الخاص. وليس لنا من تفسير لهذه الصيرورة- الصيرورة، سوى الإيقاع، وتحديد الإيقاع الصورة على النحو الذي بطناه وإنّ في اختزال قد يكون مخلّا بحكم الحجم الذي حدّدناه لهذه القراءة.

## 2 - 1 - 2: قصيدة مقاومة أم قصيدة رومنطيقية: الذات بين الإدراك والانفعال

كثيرا ما يقال إنّ الشعر فعل لغوي، أي هو فعل باللغة في اللغة. وهذا التعريف - ولئن عدّ تعريفا حدائيا - يحتاج إلى الاختيار: فاللغة ليست في حدّ ذاتها شعرا ويتربّع عن ذلك أنّه لا اللغة التي يفعل بها الشاعر هي الشعر، ولا اللغة التي يفعل فيها هي الشعر أيضا. إنّما الشعر هو فعل الأولى في الثانية، أي هو الأولى فاعلة والثانية مفعولة معا، أو من حيث اللغة تكون في ذات

الآن فاعلة مفعولة. لكن يضاف إليها ها هنا مصدر الفعل أي الشاعر.

إذا صحَّ هذا الافتراض، كان لا بدَّ عندئذٍ من استدعاء الذات باعتبارها صاحبة الفعل. لكن على أيَّ نحو يتمُّ استدعاء مقولة الذات في هذا الشعر الذي نحن بصدده؟ لعلَّ ما يسوِّغ سؤالاً كهذا أو طرحاً كهذا، هو كون الذات تمثِّل على أنحاء عدَّة: تمثِّل حدًّا معرفيًّا لعلاقة الشاعر بالعالم وبالأخر، وتمثِّل كيانا ببيكولوجيا يميِّز فرداً أو جماعة، وتمثِّل هوية (توظيف التراث).

وقد لا نماري في آتِه على رأس هذه الأنحاء يبرز الحدُّ المعرفي الذي يخصُّ الذات بقدرة على الوعي تخصيصاً، بما يعدُّ من أظهر الأمارات الدالة على تدشين الشاعر أفق حدائثه، وعلاقة الذات بمنجزها اللغوي ضمن دائرة الشعر، عند شاعر يميِّز جيداً مشروعه الشعري (انظر مثلاً ظاهرة الشعر على الشعر عنده أو ما نسقيه الخطاب الواصفـ وانظر مبحثه الشهيرة: المخيال الشعري عند العرب) رغبنا أنَّ هذه العلاقة ليست منوطة فقط بما تنطوي عليه الذات من قدرة على الوعي، فذاك شأن المنجز اللغوي المفهومي في الفلسفة مثلاً، أو حتَّى في كثير من فروع العلوم الإنسانية بما فيها النقد الفنِّي أو النقد الأدبي. إنما هي علاقة منوطة عند الشायي، بذات محمولة على حدِّ الوعي، وبتعبير أدقَّ على حدِّ الإدراك. وعلى كلِّ فليس من مشاغلنا في هذه المقاربة، الذات التي تنهض بتأسيس المفاهيم (مفهوم الشعر عنده كما نستشفُّه من شعره أو نثره أو مقدمته لديوان أحمد زكي أبي شادي: اليبوع)، وإنَّما الذات التي تتولَّى فعل الإدراك.

ولا بدَّ من الإشارة ها هنا إلى أننا نصدّر عن التمييز بين ثلاثة أنماط من الخطاب، حيث الخطاب الفلسفي معقود على التوسُّل بالمفهوم وقد تمثَّلنا لذلك بالأبيات الحكمية في القصيدة، فيما الخطاب الفنِّي أو الشعري

معقود على التوسُّل بفعل الإدراك، والخطاب الديني معقود على الاتِّعالي أو الوجدان.

إذن على ضوء هذا التحسُّس الأوَّل لمُدلول الذات، نحاول أن نتأَوَّل هذا البعد الرومنطقي المقاوم، ضمن سياق تداخله مع المعرفي باعتباره سياقاً يقضي بها أو هو يمكن أن يقضي إلى أفق من آفاق الكونية. وقد أشرنا سلفاً إلى غياب العنصر المحلِّي في القصيدة (التنسي).

وربما وجب أن نشير - لاجتناب أيِّ لبس - إلى أننا ندرج هذا التأويل ضمن السياق الرومنطقي، بمعنى أنه يتعيَّن اجتناب المغالطة التي يمكن أن يفود إليها استعمال مقولة الذات، فنصوِّر أننا إزاء تجربة شعرية تتمخبط ضمن الأفق الشعري «الملتزم» بالمعنى الذي استبَّ له في مدوِّنة الشعر العراقي الحديث سواء عند الرصافي أو الجواهري أو اللاحقين عليه.

إنَّ الرومنطقي معقود على حضور مكثف للمدائنة، بل هو من هاته الخيالات التي قد تلوح مفرطة. ولا نظنَّ أننا نخطئ بهذا إلى أبي القاسم أو إذا قلَّ إنَّ معرفته بالرومنطقيَّة الأوروبية في مدوِّنته الثرية مبسرة والحقُّ هي كذلك في جلِّ كتابات المرحلة التي نحن بصددها ومنذ لحظة اللقاء الأوَّل بهذه الحركة في مصر والشام والمهجر الأمريكي. فلم يكن الشايي مثله مثل معلِّمه ومجايله من العرب، على دراية عميقة بالأصول الفلسفيَّة والجماليَّة التي نهضت عليها الرومنطقيَّة مثل مناهضة سلطة الدولة والعقل وإعادة تقويم العلاقة بين الإنسان والطبيعة. فقد استنح تمكن الحركة العلمانيَّة في الغرب خواء المؤسسات الدينيَّة وارتباك نظام القيم بتجلياته الأخلاقيَّة والجماليَّة و«المخياليَّة». وهذا ما يقتر إلى حدِّ كبير، نشدان التواصل مع الطبيعة في الأدب الرومنطقي الأوروبي بعد أن كاد الأمر يختزل في ثنائية (الطبيعة/ الموصوع والإنسان/ الذات الفاعلة) وحصر العلاقة في مجاهدة الطبيعة وترويضها وتسخيرها. ولم يكن بميسور

النشائي أن يتمثل في ظل هذه المعرفة التي كانت تنسج بالاحترال الطري كما يقول الكاتب المغربي محمد نيس، الرومنطيقية في أبعادها الحضارية الشمولية؛ خاصة أن الوسيط بينه وبين يتابعها إنما هو النص المترجم عن الفرنسية والإنجليزية بكل ما كان يمتريه من شبهة وليس وقلق عبارة، بسبب الترجمة الانتقائية والمختزنة التي كادت تحصره في بكائيات «لامارتين» وفي نبرة الاستكانة بدل التمرد والمناهضة. حتى أن صورة الشاعر التي ترسم في ديوان «أغاني الحياة» هي صورة الرومنطقي الذي يدير ظهوه للمجتمع، ويحمل عصاه أو قيارته ضاربا في الطبيعة راحتا عن صفاء الحضور في روح الكون والأشياء أو ما يُسمى بالعودة إلى الفردوس ولكن قصيدته «إرادة الحياة» تجعلنا نعدّل من هذا الرأي

والذات الرومنطيقية إنما هي ذات انفعالية، ولذلك يمكن اعتبار الأدب الرومنطي أقرب إلى معنى الدبابة (هذا رأي نجازف به ولا لأ) ثم «الحياتية» والحق أن الذات في فضاء هذا الشعر ذاتاً رومنتيقية إدراكية. ونقدّر أن مسألة الذاتية فظل شرط إمكان المشاركة في كونيّة الشعر، باعتبارها مشاركة تقتضي إسهاما معرفيًا، وقد أشرنا إلى أن الذات حدّ معرفي. على أن المعرفة في السياق الذي نحن به ملوّة في خطاب شعري أو هي ممثلة على نحو جمالي، حتى لا ينحرف الفهم إلى اعتبار الخطاب الشعري في «إرادة الحياة»، محدّد قاع لمضمون معرفي أو فلسفي، أو فلنكنّ عن حضور المعرفة شعريًا في قصيدة أبي القاسم، بالنسج الطري الذي يملأ شرايينها.

إننا نسمع قول «الكويّة» ضدّ مقولة «العولمة». فالأولى في تقديرنا أفق محمود يعجز بالشاعر أن ينخرط فيه، والكويّة قيمة إنسانية تتناسب وثراء الوجود الإنساني أو غناه؛ لأنها لا تلغي الاختلاف والتنمّد بل تسعى إلى إدماجهما في سياق من التناغم، فيما

العولمة، على نحو ما يصرفها أهل السياسة وتقنيو الاقتصاد العالمي تقوم على المجانسة والتشبيط ومحو تاريخ طويل صرفت فيه الشعوب حياتها وأفتت مصائرهم من أجل إغناء تنوعها وتطوير اختلافها، وخلافها أيضًا. وهو ما ينبغي التصدي له، ولكن ليس ضمن فضاء العولمة بل ضمن فضاء الكويّة الذي لا يحول الاختلاف إلى خلاف وإنما يجعله شرط (مكان) الحوار وباختصار، محلّ لا ريب، وإن الكويّة أفق وجود والعالمية استيطان مفتّح في أرض الآخر. ونقدّر أن «إرادة الحياة» لعلمها الأخلاقي (الأخلاق باعتبارها قيمة إنسانية تدور مدار الحرية والبراهنة على السعادة وليس من جهة كونها آداب سلوك)، تدور - دونما إرادة من الشاعر على ما يبدو - على مقولة الكويّة، وهي التي تنهض بها ذات إدراكية تنخرط في ما يمكن أن نسميه علاقة «تداوت» مع موضوعات إدراكها، فليس بالعبير على القارئ أن يتبين الخيط الواصل بين الذات وعفويّة الكون الرومنطيقي، على النحو الذي أشرنا إليه في خاتمة كتابنا.

لعلّ هذا البغذ الكوني في القصيدة هو الذي استدعى إليها ما يستلّ الوظيفة المؤسّسة للأدب. على أن ننظر إلى الأسطورة ما هنا، لا من جهة صلتها بالجانب العقدي من الأسطورة، وإنما من جانب «التجسيد» أو «الإحيائية» أي إضفاء خصائص الكائن الحي المريد والمالك لقصدية على كائن أو شيء لا يتوقّر على هذه الخصائص. وبعبارة أخرى فإن ما يجري داخل القصيدة حوار بين ذاتية الشاعر وذوات أخرى؛ قد تكون كائنات بشرية أو حيوانات أو أشياء غرساء، أو حتى علامات لغوية: ودمدنت الريح/وقالت لي الأرض/سألت الدجى... فلم تتكلم شفاه الظلام/وقال لي الغاب/وجاء الريح... وقال لها/وهذا التداوت هو الذي يضاعف العالم ويفتح باستمرار أفق المعنى، معنى الإرادة. وقد يكون من المفيد أن نتذكّر دائما أن هذه



الذات تظل كيانا لغويًا تنهض به الصور السالفة من حيث هي رموز

على أن ما ينبغي التنبه إليه أن الرمز في هذه القصيدة، يتأذى في سياق لعبة مخصوصة هي لعبة المفارقة: فهو يحيل على شيء آخر ويحجب في ذات اللحظة على موضوع إحالته. ومن ثمّ يتعلّل أبداً دلالاته الخاصة أو هو لا يرحب بنية أو أنّ ظليته تُنشئ في حيزها موضوع إحالتها إنشاءً ليشلّز في النصّص منها، فإذا كنّه من كنهها ودلالاته من دلالاتها.

ومهما يكن، فنحن نقف في القصيدة، على شعريّة ذات رأسين أو هي تُطلّ في اتجاهين اثنين: اتجاه مُنشُد إلى «المعنى» وإلى موانيق الكتابة وتقاليده القراء حيث النصّص بهضم موضوعاً أو يستغلّ فكرة: إرادة القدر من إرادة الحياة وليس العكس، أو أنّ الإنسان سيّد قدره أو هو صانع قدره، واتّجاه يجعل أساس الكتابة الانسحاق اللغويّ والاسترسال الخياليّ الذي لا يخلو له إلا منطق النصّص من حيث هو نشوء وتكوين أو حركة حرّة قد تترجم في جانب منها انتشار الذاتيّة الشعريّة كما هو الشأن في أكثر نماذج الشعر الرومنطيقي. ولكنّها، وهذا ما ينبغي أخذه بعين الاعتبار، حرّة إيجائيّة تجعل من الشعر فعلاً ينتمي إلى الشاعر، وليس مجرد مفردة من مفردات الثقافة أو التاريخ؛ فليس هي القصيدة من إشارة ولو خاطفة إلى المقاومة التونسية في مرحلة دقيقة من تاريخ البلاد: الثلاثينات من القرن الماضي

يزاوج الشاعر في هذه القصيدة بين تعبير كنائي (رمزي) وتعبير استعاري؛ فالبنات مثلاً رمز على قدر ما هي صورة تُفقد أساساً على الانسحاق اللغوي حتى ليكاد معنى الإرادة يلتبس ويخفى ويُمحى؛ وربما تردّد منه صدى، هو كخطف النبض في صور بصريّة رمزيّة تنهض على إدراك حسّي، حيث ينبو شيء عن شيء، أو يتمثّل شيء شيئاً آخر في سياق حوار صامت بين الإنسانيّ وعالم النبات (الشجر، الزهر، الغاب،

الفصون، الشمر، المروج، البذور...) وهو على ما يبدو صورة للجسد أو أنّ الجسد صورة منه أو امتداد له؛ فليس ثمة حدّ بينهما أو فاصل، وإنّما «تداخل بالمطابقة» قد يحمله القارئ على وجه استعاريّ أو على تطابق بين صورة وتخيّل، أي بين وحدة لغويّة ووحدة نفسيّة.

على أنّه في تقديرنا «هويّة عناصر» تشجّع الصلة بين عالم الجسد وعالم النبات على نحو ما تكون وشائج القرى بين الناس أكثر ممّا تشجّع بين النبات والإرادة. فالشجرة مثلاً وقد استعملها الشاعر أكثر من مرّة في صيغة الجمع شأنها مفردة الزهر، بسبب من الغافية التي أملت عليه هذه الصيغة، هي في هذا السياق، أقرب ما تكون إلى «شجرة النسب» في ثقافة العرب الأقدمين من حيث هي رمز قرينة لا بين الأحياء فحسب، وإنّما بين الأحياء والموتى أيضاً. أو هي تغرز الكائن في الأرض وتفسح له مكاناً متميّزاً في غابة البشر. وقد يكون من الصعوبة بمكان اعتبار الشجرة رمزاً للإرادة إلا إذا سلّمنا عبارة المسعودي في «مروج الذهب» من أنّ الإنسان أتبع بشجرة منكوسة، رأسها في الأرض، وأرجلها (الفصون) في السماء.

وما هنا يتسوّى الكلام على أثر للمعنى دونما تمحّل على النصّص، لأسباب ومسوغات منها: أنّ الشاعر يدير هذه القصيدة على معنى أو فكرة أو حالة، أو هو يوائم بين وحدة «داخليّة» وأخرى «خارجيّة»، ويحفل بهذه على قدر ما يحفل بتلك، في حيز مخصوص هو وضع التبادل بينهما حيث «الداخلي» و«الخارجي» يشآن بدءاً من لحظة توترت هو توتر الوجود الذي يقدهما، أعني الاثنين معاً، دون أن يزجّ بينهما في منطقتين متجاورتين أو قابلتين للفصل. ولا يعنيا هاهنا أنّ نسفّه هذا الحكم أو أنّ نمكّن له في التقدّد الأدبي؛ وإنّما يعنيا الانتباه إلى أنّه إذا كان المطلوب في بناء النصّص توفّر تكثيف لغويّ من شأنه أن يتولّى الاقتصاد في العبارة، فإنّ ذلك لا يسوق

## خاتمة:

في هذا الألق الفكري أو المعرفي تنتمي «إرادة الحياة» حيث يستبدل أبو القاسم مطلقاً بمطلق: القدر بالارادة صادراً عن مفهوم ثابت للطبيعة الإنسانية أو ما يسميه «الزوج العربية» في مسامرته «الخيال الشعري عند العرب». ولم يكن المستغرب منه وهو المأخوذ بالخيال الزومطيق أن يعلي من شأن العوامل الذاتية في هذه القصيدة، وإن كان يجلوها في مجلى الحقيقة المطلقة، فتحول الإرادة إلى قدر آخر.

إن الشعر عند الشابي قوة انقلابية ينهني أن نغم مساحات جديدة في مناطق الوجود التي لا يشترك فيها كل الناس، وأن تخاطر باكتشاف المجهول. وقد تجاوز تصنيف أن في هذا وعياً بتبدل الزمن أتاح له في هذه القصيدة أن يصدر عن مفتاح الإمكان إلى متراحب الوجود، وأن ينصرف إلى زمنه الشعري الجديد اصرفاً حراً فيتوسم المصير والممكن في اللغة ويترامي إلى بعير التخوم وقصى الغايات وهو يمتح أصول صورة مما هو متخوف بفتح الزومطيقين عامة. وربما طغمتها في أبيات قليلة بأصول من رمزية جبران.

وقد نكون أقرب إلى طبيعة قصيدته إذا حملناها على لون من ألوان الصوفية فنحن نقف فيها على مظاهر التصوف كما يجلوها إحسان عباس في الشعر العربي الحديث مثل ظاهرة الحزن العام الهادئ اللأب والحولية الكونية مثل اتحاد الشاعر والأرض والمزج بين المحسوس والمختل والظلمة التسي لمعاينة المتوقّع أو الأمل المطلق. وهي مظاهر نقرأها بكثير من الاطمئنان، على أن استيفاء البحث فيها يستلزم قراءة متأنية لقصائد أخرى مثل «التي المجهول» و«صلوات في هيكल الحب»... واستخراج شواهد منها لما نحن بصدده، من أفكار وحالات أوقف عليها الشابي شعره.

والحق أننا لا ننكر وجود سمات مشتركة بين التصوف والزومطيقية في شعر الشابي فكلاهما يصدر عن قلق

إلى القول بتذير الكلمات في استعارات لا قاذح لها من سياق النص أو في تكرير المفردات دون وازع من النص، على نحو ما نجد في هذه القصيدة حيث يكرر الشاعر مفردتي «شجر» و«زهر» دون أن يراعي الشرط الشعري المتعارف في ضرورة تباعد القوافي المتجانسة. ومع ذلك فمن حق الشعر علينا أن يحتفظ بقليل أو كثير من اتساحه أو غموضه الذي لا ينضب، وأن تتوي طرقة وتشكل على سالكيها، ولكن دون أن يسوق ذلك إلى استنح متعجل كان فزّر أن من شرائط الأدبية أو الشعرية أن تنهم الكلام وتربده إعماضاً وتعمية. فلعلى الأصوب أن الصورة عند الشابي تنفص عن المعنى الغامض «الإرادة» محتفظاً له بكامل حقيقته الغامضة دون أن يكون قابلاً لضرورة الترجمة الشعرية والحق أن «الفهم» قد لا يكون ضرورياً، من منظور جمالي خالص. ذلك أن الشعرية الحديثة مقاربة بالشعرية الأقدم، تقدم «الانفعال» بالنص على المعهم.

وفي ما عدا هذا «التهويم» فإن الشابي مأخوذ في شعره بالصورة القرية الذاتية، مثلاً في «عزّة بالأكو البعيدة». فلم يكن بالمستغرب أن يتجاف إلى ما يتجرّب من أضواء الحاضر الشعري (رمزية جبران ونعيمة خاصة) وظلاله، ولكن لغة شمولية تدور في مدارات قريبة إلى عناصر الكون والحياة، وتخلص إلى بذاهة الأشياء، على أساس من لعبة القلب أو ما يسميه العرب «قلب الأعيان»، ولا تردّد في نسج شوابك القرابة بين الاسم والمسمى: فهي تتسج كلها من خلال نقض التقيض وتبذ الحدة والفارق. وربما أثارت القلق، في عوالمنا الأليقة وأشيائنا التي استتبّت أسماؤها، وهي تنفذ إلى تفاسيلها، ونقف على محتمل حركاتها حيث يطلق أبو القاسم منذ البيت الخامس:

كذلك قالت لي الكائنات

وحذّني روحها المستتر

في آفاق الخيال الرحبة أو «روح الإنسانية الضاعدة المحرّرة» بتعبير التونسي فريد غازي.

الوجود والزّية في الآخر (المجتمع) ويتمثّل نوعاً من الاشتياق الدّينيّ إلى العزلة والتّوحد الطّبيعيّة، ويكاد يحصر الشّعر في الإعراب عن خلجات الوجدان والتعبير عمّا تستفيض به الذات وهي تواجه وعيا ذاتيا آخر، هو يقينها وحقيقتها. وهي سمات قد ترجع إلى ألوان من المعرفة وسمت ثقافة الشّابي بميسمها، فقد عاش الشّابي في بيئة دينيّة محافظة؛ وكان لسلوك والده المتصوّف الذي يطر إلى الدّنيا نظرة زاهدة أثر غير يسير في رؤية الشّاعر «الصّوفيّة» وهي رؤية اتّسمت آفاقها وترامت حدودها بثقافة حنيئة أغنى؛ إذ ألّم الشّابي بمناذج من الأدب الرّومنتيقي، وكان مفتونا بفكر العقاد وأدب جبران وشعراء المهجر الأمريكيّ، كما تقدّمت الإشارة إلى ذلك فتلورت لديه رؤية للشّعر ذات أصول رومنتيقيّة؛ ولكن تمازجها عناصر من «الصّوفيّة» وأخرى من مدرسة الإحياء المصريّة. وهي في تقديرنا أنماط ثلاثة تضاهي في شعر الشّابي أكثر ممّا تتداقم، الأمر الذي يحفزنا إلى إعادة ترتيب العلاقة بينهما. لقد نتج عن هذا التّصوّر، إذا اعتبرناه النموذجيا لتبليط خصائص الشّعر الرّومنتيقي عند العرب، ولكننا قد نداناه إذا اعتبرناه أقرب إلى التّمثيل العامّ لخصائص القصيدة العربيّة في ما بين الحربين حيث القاعدة في الحفاظ على التقليد وخرقه في آن، وما يقضى إليه ذلك من مراوحة بين الوظيفة المرجعيّة المتوتّرة بمحتوى الخطاب والفكر الذي يحيل عليه، والوظيفة الجماليّة حيث اللغة غاية في ذاتها أو هي تقول اللغة. ولعلّ

ذلك كان سببا من أسباب حفاوة الشاعر بالتعبير الكنتاني أو الرمزي الذي لا يقاوم القراءة ولا يحول دون استعادة المعنى، لما تقوم عليه الكنتانية من المجاورة ومن الوظائف التي تعلق بها سواء أكانت إقهامية أم إخباريّة مرجعيّة، بل جماليّة أيضا ترجع إلى إيقاع الائتلاف بين المختلفات؛ أي «تأليف الغريب» أو ما يمكن أن نسمّيه «جماليّة المصاحاة»

ومن هذا الجانب فإنّ ظاهرة كهذه أبعد من أن تفسّر بطغيان وظيفة دون أخرى، فتنة في كلّ آيات هذه القصيدة مراوحة لا نخالها تخفى بين ما هو «جمالي» وما هو «مرجعي»، وليس لنا أن نستثني من ذلك أيّا منها، فالشّابي يصدر في كتابته عن تينك الوظيفتين في أداء الصّورة والفكرة حيث الانتقال من الطّرف الأوّل إلى الثاني لا يعني إلّا انتقالا من مرجعيّ إلى جماليّ، إنّما لتأكيد الأوّل وإبرازه أو لإخراجه غير مخرج العادة، بمجارة أسلّافنا، أو لذلك كله معا؛ ولكن في تلطف وعدم إغراق حتى تحتبط اللغة بقدرتها على التّمثيل والتّبليغ أو التّمازج السّميّة «شفافية التّوصيل» ورّما كان علينا أن نترك أنّ الصّورة عند الشّابي، ولعلّها من أثر جبران، يمكن أن تكون تمرّسا باللغة واستكشافا لمدى استجابتها للخيال أو استجابة الخيال لها بحيث لا نقول إلّا نفسها أو أنّ المعنى فيها - إذا كان لا بدّ من اعتبار القراءة نتاج المعنى - لا يبدو أن يكون حالة أو موقفا من اللغة وافتتاحا بقوّة الكلمة على خلق الصّورة؛ إرادة القدر من إرادة الحياة وإرادة الحياة من إرادة الشّعب.

## المصادر والمراجع

(\*) المداد حق، الآثار الشعرية والثّرة لأبي القاسم الشّابي بحظ يدع  
الدار العربيّ للكتاب ووزارة الثقافة والمحافظة على التراث تونس 2009

## مسألة الرّاهن والتّاريخ :

### قراءة في إشكالية العلاقة مع الآخر في قصيدة

### «لوعة الغريب البغدادي ليلة دخول المغول» للرّاحل الطاهر الهمامي

الطاهر روايتية/جامعي، الجزائر

أخرى تتجاوزها(1)، من خلال ما نقوله هذه النصوص أو تسكت عنه، من دلالات ذات علاقة بقضايا وجودية وتاريخية تدفع في أغلب الأحيان نحو المواجهة، وتعرّض على الصراع، وقد تأخذ المواجهة صبغة احترازية عنيفة في حالات الهروب والإحتلال، حيث يحول الشعر عن ماهيته ووظيفته رغبة في الجمع بين القول والعن والتأثير والتخفيف، والأمر لا يقف عند الشاعر وإنما يتحوّل إلى استنفاي(2)، وهو موقف يسهل الشاعر الطليعي الطاهر الهمامي في ديوانه «اسكتي - سحاح - كتاب المراثي» حيث يضم هذا الديوان مجموعة من القصائد / الجراح، بعضها حميمي ذاتي وأعلن مراث ذات علاقة بجراح عربية منها مجموعة القصائد الموسومة بـ «عراقي». وستكون قصيدة «لوعة الغريب البغدادي - ليلة دخول المغول» موضوع بحثنا.

وهي قصيدة تتّوحد عودة الطاهر الهمامي إلى فضاء الشعر الحر بعد أن ترجل الفارس المترحل في فضاءات توجه شعري طليعي يوسم بـ «في غير العمودي والحر» وهو توجه يرفض تسمية «قصيدة النثر»، وينزع إلى التجديد والعدول انطلاقاً من «كون الشعر العربي في قوالبه الموسيقية والتعبيرية تلك، قد أدى دوره واستنفذ طاقته وحان حين مجاورته»(3) ولكنه في الوقت نفسه لا يزمس بالقطيع مع أصوله التراثية(4)، هذه الأصول التي كان يتعامل معها الشاعر بمرونة وفعالية، تقتضيها الذائقة الشعرية وبحثها الموقف، وخصوصية التجربة الفنية التي قد تشد الشاعر شداً عنيفاً نحو ذاته وهويته الثقافية، حيث تصبح الرغبة في رد الفعل تجاه الآخر المعتدي

■ يرتبط حضور الآخر في الشعر العربي المعاصر بخصوصية استعمال اللغة، وبرؤية العالم، وبالهوية الثقافية والحضارية، وبخصوصية رؤية الآخر الحضاري والثقافي؛ وقد تجسّدت صور هذا الحضور من خلال علاقات الحوار تارة، والمواجهة والنسجال والصراع أخرى، وذلك بحسب اختلاف رؤية الشعراء ومواقفهم من هذا الآخر. وقد جاءت النصوص الشعرية المعاصرة مترجمة لإرادة الشعراء، وتكتيفاً لأشياء

جدلية لا تتوقف ؛ يستلها منطق متطرف ومتوتر، يقود إلى ممارسة الاختلاف، ولا يكون من جدوى لهذا الاختلاف إذا لم يتجلى على مستوى مساءلة الذات، والبحث عن الهوية في التاريخ والثقافة والجغرافية، وعلى مستوى مبدأ تنظيم الخطاب ذاته<sup>(٦)</sup>، من خلال معناه وشكله وموضوعه وعلاقته بمرجعه<sup>(٧)</sup>.

ويبدو أن الطاهر الهامي ارتأى أن يترجم هذا الاختلاف بالعودة إلى الانتظام الوزني دون أن يكون في حاجة إلى مقدمات شاحرة، وهو الذي يرى أن كل كتابة موصولة بتراتها ولو أرادت القطع<sup>(٨)</sup>، وربما أن هذه المرونة في موقفه من التراث الشعري هي التي جعلته يعود إلى أصوله الشعرية، إلى قصيدة البحر والتفعيلة، وهي عودة على سبيل المحاكاة الساخرة، تستأنف القصيدة استئنافاً جديداً، تستلهم روحها ومناخها، وتستوحي جوها وإيقاعها، بحاورها الشاعر حوار الجد والهزل، ليتاح لهما من خلالها تحقيق جملة من المقاصد لعل أهمها - في نظرنا - الاعتدال بالمتنبي والاستقواء به والاسترفاد من شعرته واستمداد الطاقة منه، باعتبار أنه يمثل سلطة شعرية ما زالت مؤثرة في الذائقة العربية<sup>(٩)</sup>.

وهو في قصيدة «لوعة الغريب البعدادي ليلة دخول المغسول» يزاح بين مجزوء بحسر المتدارك، تفتتح به مطالع المقاطع الشعرية وبه تنغلق في الغالب، وبين مجزوء بحسر المتقارب يشد الأبيات الشعرية على مستوى المقاطع، وهما من البحور الصافية، وكأنه يبحث عن لحة على مستوى الشعر الذي يقوم في هذه القصيدة معادلاً قنياً بيجترح الراهن العربي، ويؤسس لمواجهة الآخر/ العدو بواسطة الكتابة الشعرية ذات البحور الصافية، ومن خلالها يتمرس داخل الذاكرة الشعرية العربية، فقوط بغداد في أيدي تحالف علوج الحداثة وما بعد الحداثة أرغمه على التشبث بأصوله الثقافية، وزاد من حدة شعوره بهويته الحضارية، فكان

خيار العودة إلى تشخيل العروض العربي انطلاقاً من بحوره الصافية، من مجزوء المتدارك والمتقارب نوعاً من الاحتجاج والرفض لثقافة الآخر الغازي، والحروج من حالات الالتباس والتيه في أدغال الحداثة وما بعد الحداثة، وهو ما تكشف عنه الحالة الشعرية المعبر عنها في هذه القصيدة، حيث يختلط فيها وينتهي الحدث بالانفعال الحاد بالموقف المتطرف، ولذلك فسلوك الطاهر الهامي لم يجد طريقة أكثر ملاءمة للتعبير عن هذه الحالة من العودة إلى فضاء الموسيقى الشعرية العربية، وإلى الوزن بوصفه نظاماً خاصاً لتوالي الحركات والسكنات، ينسجم مع هول المفاجأة، بالإضافة إلى أن «البحر يوفر للمعنى تسقيفاً صوتياً يسند الدلالة»<sup>(١٠)</sup>، والمعروف عن الطاهر الهامي أنه كان صليحت موقف نصالي غير مهادن، تشغله قضايا الراهن التونسية والعربية، وهو في شعره يحاول أن يوائم بين الجمالي والنصالي، والمعروف أن هذا النوع من الشعر تأتت قصيدته «العودة» بين التعبير والتقرير، لا تبلغ نتماً الاكتمال قنياً، ولا تخرج عن سبيل الشعر خروجا كلياً<sup>(١١)</sup> كما يتحاشى أن يعتمد بصورة مفردة في نهر المنجز الشعري الغربي في نزوعه نحو التجريب والغموض، يقول الطاهر الهامي :

أما زال من يتنى الغموض

ويعمض عينه دون البلية ؟

وهو ما جعل شعراء «في غير العمودي والنحر» يرتبطون بقضايا الراهن في تجلياته التونسية والعربية، وعند الطاهر الهامي أن «قمة الخلق الشعري جماع بين لعة الشاعر ووجوده»<sup>(١٢)</sup>، وأن إشكالية الكتابة الشعرية ليست شكلية ولا مضمونية، وإنما ترتبط بحالة القلب والبحث والتقيب ؛ الحرية في الفن ليست منحة، إنها كارثة، إنها خطوة غير مأمونة، عليك تحمل نتائجها (كما يقول توفيق الحكيم) <sup>(١٣)</sup>.

انطلاقاً من هذا الموقف، يقول الطاهر الهمامي :  
 «لنخلق أشياءنا بأيدينا ولنمارس حرية الخلق ومتاعبها،  
 وعندها فحسب يبدأ عصر إبداعى جديد» (13)، وهو  
 قول يصدر عن موقف لا يدعو إلى الهدم وإعادة البناء،  
 وإنما يدعو إلى الإضافة والتجاوز ؛ وقد جاءت قصيدة  
 «لوعة الغريب البغدادي - ليلة دخول المغول» محققة  
 لهذه الرغبة في التجاوز لنسق شعري ونظام عروضي  
 بات من الماضي، ومرتبطة بنسق شعري وإيقاع  
 موسيقي منسجم مع أجراس الكلام وأصداء الذات  
 في هذا العصر بما يور فيه من قضايا الراهن العربي،  
 ومعب عن حساسية هذه المرحلة من التاريخ العربي في  
 صدامه مع الآخر الغازي، ومنجز لمعادلة الشعري،  
 حيث يتقلب رثاء بغداد إلى مسألة للراهن والتاريخ،  
 ومن خللها للأنسا، والآخر الغازي الذي لم تغير  
 المدنية المعاصرة من همجيته، بل زادت من وحشيته ؛  
 فغزة الزمن الراهن من الأمريكان والإنجليز هم أنفسهم  
 المغول غزاة بغداد في التاريخ القريب  
 انطلق الشاعر في هذه القصيدة مما حدث بمبداً  
 لبغداد، وفي ليلة كانت بغداد تستعد لمواجهة  
 الغزاة، لكن الذي حدث أفقد الشاعر كل إمكانية  
 للقبول والتصديق وأدى ذلك إلى خرق أفق انتظاره،  
 فانخرط في مسألة استنكارية «ما الذي جد في آخر  
 الليل ؟»، تحول هذا التساؤل إلى لازمة تكرر في  
 بداية كل مقطع من المقاطع الستة الأولى من مجموع  
 المقاطع التي تشكل منها القصيدة وهي اثنا عشر  
 مقطعاً ؛ تفتح من خلالها القصيدة على التاريخ العربي  
 وتساؤل رموز البطولة فيه، وفي المقاطع الستة اللاحقة  
 تساؤل القصيدة الذات والآخر المحتل أسئلة مستنكرة  
 ومستهجنة لما حدث ويحدث، حيث يغيب غرض  
 الرثاء ويتوارى خلف التساؤلات الاستنكارية الراقصة  
 لما حدث، وتنتشر عبر النص كله صيغ الاستفهام  
 الاستنكاري بعضها في ذلك إيقاع متوتر ومتواتر

يتجاوز العلامات ليشمل لغة النص حيث يتماهى  
 صوت الشاعر وحركة جسده ونفسه المتأعج مما  
 حدث في حركة النص إلى حد يمكن أن نعتبر الإيقاع  
 تنظيماً للذات في اللسان ولقلمها التي تصنع نغزها  
 وتعددها في الآن نفسه (14). حيث يتحول الاستفهام  
 الاستنكاري إلى صوت محفز ومحرض لتنتقل عدواه  
 إلى المتلقي، ويصبح النص وسيلة لتحقيق التعاضد  
 في الرؤية والموقف بين الشاعر والمتلقي.

## 1 -العنوان وإعادة ترهين الذاكرة :

يشير المحتوى الخبري للعنوان «لوعة الغريب  
 البغدادي ليلة دخول المغول» إلى واقعة تاريخية محددة  
 تشمل في دخول المغول إلى بغداد، ولكنه يفتح في  
 الوقت نفسه على معنى يتجاوز حدود هذه الواقعة  
 ويعيد تحيينها في الأمانة الراهنة، حيث لا يبقى من  
 هذه الواقعة إلا المعنى الذي تسهم في إنتاجه داخل  
 السياق النصي، وهو ما يؤكد بول ريكور بقوله «إذا  
 تحقق الخطاب كله بوصفه واقعة، فهم الخطاب كله  
 بوصفه معنى» (15)، والمعنى هنا يفيض عن حدود  
 الشهادة التاريخية على وقائع غزو المغول لبغداد وما  
 ترتب عن دخول المغول إليها من طغيان وهمجية مدمرة  
 لكل ما أنجزته عبقرية الحضارة العربية الإسلامية ليشير  
 إلى المغول المجدد من الأمريكان والإنجليز وغيرهم  
 من الغزاة، برابرة القرن العشرين الممثلين نحالف  
 العالم الحر، وجرائم الحرب المريعة التي عمقت  
 الإحساس بالوعة والغربة لدى الغريب البغدادي،  
 وقد تعمد الشاعر أسلوب التعميم ليحيل على كل  
 البغداديين الذين أصبحوا غرباء ملثمين في مدنتهم  
 التي وسمت في حقبة تاريخية مسابقة بدار اسلام،  
 وذلك لأن الحروب كانت مدمرة والتهيار كان كبيراً  
 وشاملاً، فجاء العنوان - على الرغم من أسلوبه الخبري  
 - ملثماً يستمد إحاطته مما قبل النص، وكأنه يدفع بهذه

## 2 - سجلات الكلام :

تسعى الأعمال الأدبية بطريقة أو بأخرى إلى إقامة علاقة أو علاقات مع العالم الذي تحيل عليه داخل السياق النصي مُجَمِّلاً لا كلمات، وهذه الجمل تنتمي إلى سجلات مختلفة من الكلام «والكلام مفهوم يقترب بالتأكيد من استعمالات كلمة أسلوب» (18)، ولذلك فإن هذا العالم يختلف باختلاف الرجال والنصوص واختلاف الأساليب والاستراتيجيات المتبناة في تشييده، وهذا يعود أيضاً إلى أن مراجع النص تأتي متماهية في سياقات الكلام المختلفة، ومتلبسة بمعتقدات المتكلمين وأحوالهم (19)، وتخضع لطرائقهم في التعبير ولخصوصية رؤيتهم لهذا العالم، وفي سبيل ذلك قد يضحي الشاعر بهوية الشعر الخاصة التي تميزه عن النثر، والقائمة في خصوصية التشكيل والابتداء ويسلك اتجاهها في القول «يوم التأمين في الحقل» إقناعه واستماتته، وقد ينشد غاية أبعد من ذلك في توجيه السلوك والمواقف موضعاً في ذلك شتى الوبائيل والأساليب المحجاجة (20). والمعروف عن الطاهر الهمامي أنه شاعر قضية تشغله هموم الإنسان العربي، ولذلك وجدناه في قصيدة «لوحة الغريب البغدادي ليلة دخول العقول» يعنى باختیار معجمه الشعري من الألفاظ وجمل تشير إلى استعداد البغداديين للحرب والمواجهة الشرسة للغزاة المعتدين، فتواتر الجمل الشعرية على مدى المقاطع الستة الأولى من القصيدة تواتراً يقطع الأنفاس ويزيد من حدة الإحساس بالخيبة وفداحة الفقد، وكان الشاعر في كل مرة يبحث عن مبرر لما حدث، فلا يجد سبباً مقنعاً يتنادى به من هول ما وقع، ولكن الجرح حزين لا يمسح كل مقطع عمق ولا يلاصق.

يشير في المقطعين الأول والثاني إلى حضور العدة الحربية وغياب المحاربين بقول في المقطع الأول :

الوقائع التاريخية الوحشية أن تلج النص وتسكنه وترعم داخله، وتلد وقائع وأحداثاً أكثر وحشية ورعباً، انطلاقاً من كون النص توسيعاً للعنوان، ومن كون العنوان نقطة انطلاق النص وجريانه في فضاءات وأزمنة يسكن عنها العنوان، أو يختصرها، وكأنه يختصر المسافة الزمنية بين النص ودلالاته المرجعية ويكتفها في زمن واحد هو ليلة دخول الغزاة بغداد، لما يمكن أن يرمز إليه الليل في أزمنة الحروب والغزو من وحشية ورعب وتصفيات جسدية وانتهاكات لأدنى شروط الحياة الإنسانية، ومن تمزق وتشتت ومحاصرة وموت ومآسي الفقد، وكل ما يجعل من الإنسان ضحية عاجزة ومستقلة، غريبة ومطاردة وفاقد للأمان، هذا من ناحية، ولأن هذه الليلة - من ناحية أخرى - قد كشفت عن جيروت هذا الآخر العدواني الما - بعد حدائشي وعن نزعته التدميرية الشاملة، حيث كانت الحرب حزين إحداهما على الأرض، جربت فيها كل الأساليب المستخدمة تكنولوجيا لآلة الحرب التي تم تجهيزها في حرب الخليج (16)، والثانية «الحرب المنقولة على الشاشات لأول مرة في التاريخ قد وضعت مرآة أمام أعيننا، في هذه المرآة نرى جلجلا الضرر البيئي والنفسي والروحي والدمار الإنساني الشامل لهذه الحرب» (17)، وقد جاءت تيمة العنوان «لوحة الغريب البغدادي...» متضمنة معنى الحرقه والألم والحزن الشديد من هول ما حدث ليلة دخول بغداد على الرغم من كل الاستعدادات للمواجهة والمقاومة، ولكن الاجتياح كان رهيباً ومفاجئاً وسريعاً، لم يتسن للشاعر أن يتابع أحداثه المؤلمة، حيث كانت الصدمة كبيرة لا يجدي معها أي تحليل أو شرح وتفسير، ولذلك كان التعبير عنها في شكل دفقة شعورية متوترة ممثلة بالأسئلة الحارقة التي تلامس الجرح وتقبض عليه، لا تكفي بإدانة الآخر / المعتدي وإنما تذهب بعيداً في تعرية الذات، والكشف عن بؤسها وتخاذلها، وتواطؤها.

هذي المتارس... هذي الخنادق

هذي البنادق... هذي اليبارق

أين «طوال النجاد» صراع الجياد (21)

ويؤكد على هذا الغياب بوضع عبارة طوال النجاد بين مزدوجتين على سبيل التخصيص، لأن في غيابهم تصبح الآلة الحربية معطلة، ثم يأتي المقطع الثاني ليؤكد هذا الغياب، غياب المرابطين في الثغور، فلا يجد الشاعر بدا من الاستجداء بالتاريخ مستدعيا رموز الدولة العباسية المنصور، وهارون، والمأمون، والمعتمد الذين حكموا بغداد وجعلوها منها دارا للسلام، يقول :

هذي المرباط... أين المرباط ؟

هذي الأعنة

هذي الفنا

أين منصورها ؟

أين هارونها ؟

أيمن مأمونها ؟

أين «معتصم» ؟ (22)

يضع كلمة معتصم بين مزدوجتين تخصيصا له عن باقي الخلفاء لنجدته المرأة المسلمة وتسيير جيشا لقتال الروم وتأديبهم وكسر شوكتهم ؛ لكن المقطع الثالث يفاجئنا بحدث مفارق، إذ بالرغم من كل الاستعدادات يدخل الغرة إلى قلب بغداد على ظهر دبابتين، حيث يشير هذا الدخول المفاجئ إلى مفارقة كبرى بين الحقيقة والوهم، يقول الشاعر مسائلا :

ما الذي جد في غيش الفجر

لم نر إلا علوجا

على ظهر دبابتين

إلى قلب بغداد، لا حسن ردهم

لا حسين

ولا انهار جسر

ولا اشتعل الماء في الرافدين

ولا ارتجت الأرض

أو قيل : كيف وأين ؟ (23)

ثم تأتي المقاطع (4، 5، 6) مكرسة لهذه المفارقة فسي علاقتها بالذات والآخر والراهن، لتأتي بعد ذلك المقاطع الستة المتبقية فتعمل على تعميق الإحساس الفجائي لدى الشاعر الذي تأبى عليه نزعة المقاوم أن يرثي بغداد، أو يبكىها كما تفعل «نوادب دار السلام»، فلا يجد أبغ من الهجاء، هجاء الذات والآخر المحتشد، وقد انتخب لذلك معجما شعريا جمع فيه بين مثالب الآخر ومثالب الذات، لا على سبيل المقارنة وإنما على سبيل المفارقة التي تلعب بعيدا في الإدانة حد المحسوبة الماشحة، يقول الشاعر :

ولم نر... ولم نر كالأمركان

وكنا نفتش فيهم عسى نلتقي رجلا لا «حصان»

رأينا... ولم نر كالأنقليز

وكنا نفتش فيهم عسى نلتقي بشرا لا معيز

تواقر للحرب، ترفع أذنانها

للأزيز

وتنزل على منظر الدم

والوالغين (24)

حيث يتجه هذا الخطاب الساخر من مستوى التحقير إلى مستوى القضيح والتشهير، ويتحول الهجاء والسخرية إلى خطاب سياسي استفزازي في المقطع الثاني عشر بعدما عم الخراب بغداد، فأثر



الخاصة»(27)، وهو هم الطاهر الهمامي ومقصده قسي هذه القصيدة التي هيمن فيها أسلوبا الاستفهام ولتخلص.

## 2-1 بلاغة الاستفهام :

يشكل الاستفهام في قصيدة «لوعة الغريب البغدادي...» مكونا أسلوبيا مهما يتجاوز حدود وظيفة الاستخبار والرغبة في الفهم والعلم، ويسهم في تشييط ردود الأفعال المختلفة لدى المتلقين، انطلاقا من الشحنات الانفعالية بالغة التوتر، المصاحبة لجريان الأسئلة في دروب القصيدة بحثا عن جواب تضرره القصيدة ولا تصرح به، و«الشعر - كما يرى جاكسون - لا يولي أهمية لموضوع ملفوظ»(28)، لكنه ينقل عبقريته معناه أو معانيه ويثير الإحساس به في وجدان المتلقى، وهو ما أراد الطاهر الهمامي أن يحققه من خلال تشغيله للاستفهام بشكل مكثف ولاقته للنظر، حيث تنحصر الأسئلة وتتردد وتتدافع في أكثر من مقطع من مقاطع القصيدة، بخاصة المقاطع الستة الأولى «وهو مؤشر على ظهور مسافة شك بين الخطاب ومنتجه وبين القول ومرجعه، فترجع التقرير والإثبات والمخبر اليقين وتسرب السؤال إلى عمق النص الشعري»(29)، ولكن هذا المؤشر لا يجب أن يقودنا إلى تجاهل مقام التلغظ الشعري وعلاقته بمقاصد المتكلم، وذلك أن كل متكلم حينما ينجز كلامه يعود بالضرورة إلى ما هو ذاتي وإلى ما هو مشترك، وهذا ما يجعل عملية الاتصال تتمتع بوجود سجل نموذجي، كثيرا ما يكون عاملا مساعدا على أحسن فهم للرسالة»(30)، وهذا بغض النظر عن نزوع الخطاب الشعري إلى العدول والأسلية والتعيسم، حيث يبقى - دائما - وراء كل ذلك وعي بقضايا العالم وأشياءه، إذ قد تدفع خصوصية التجربة الشعرية إلى إضفاء نوع من اللباس والغموض على الرسالة الشعرية يتناسب مع رؤية الشاعر وتفاعله مع

الشاعر أن تكون خاتمة القصيدة ذات بعد حوارى حجاجي، يتدرج من الإخبار إلى التنبيه، إلى التهديد والوعيد، منجزا مفارقة مائزة بين صفتين متناقضتين، صفة البطش وصفة العيش، تجتمعان في التبع/الحاكم العربي، فيؤدي اجتماعهما إلى إسقاط صفة العظمة والحكمة التي ميزت ملوك اليمن في الأزمنة الغابرة، وهو ما جعل التبع/الحاكم الطاغية يصبح ظلا تابعا للأخضر الأجنبي الغازي، وقد أضفى الطاهر الهمامي على هذه المفارقة بعدا جدليا، طرفاه الشاعر والحاكم الطاغية الذي يتساوى في صفاته وأفعاله مع الغزاة الأجانب، وكان القصد الذي يتوخاه الشاعر هو التحفيز والتحريض على المقاومة، وجعل صورة الطاغية مشروخة في وجدان المتلقي، يقول :

قل لئُبْعها الباطشين

تدور عليك

رويدا... رويدا

ألا قل لتُبْعها الطاشين

تدورا... تدورا

فأم الساع

تدور على ديلها

وعلى العالمين»(31).

وإذا ما أمعنا النظر في سجلات الكلام المتواترة وجدناها تشتغل على مستوى السياق النصي وفق أسلبة وتفتح فني، يعلي من مستوى الإيهام المرجعي، كما لو أن الكلمات تولد الواقع»(32)، وهو توجه يولي أهمية للأطروحة أو القضية الأيديولوجية على حساب الجوانب التشكيلية التي تقوم عليها الوظيفة الشعرية، وعليه «فقد ظلت وطيلة إصصال المادة الأيديولوجية في نصيب كبير من الشعر قديمه وحديثه، هي هم هذا الشعر الأساسي، وإن ضحى في مسيل ذلك بهويته

قضايا العالم وأحداثه، ومع ذلك فإن تعالي الوظيفة الشعرية وضغطها على الوظيفة المرجعية لا يعطل المرجع (التقرير) وإنما يجعله غامضاً (11)؛ وهو التأويل الذي نراه مقبولاً لتواتر الاستفهام في قصيدة «لوعة الغريب البغدادي...» وخروجه عن مقاصده، فلم تعد هناك أية أهمية لأية إجابة ممكنة بعد سقوط بغداد، وهو ما أدخل الشاعر في متاعه الأسئلة التي لا تنوقف عند حد مسألة الذات والآخر الغازي، والرائع والتاريخ، متردداً ومشككاً في ما وقع، لكن السطور والمقاطع الشعرية المتواليّة تقول ما لا يرغب الشاعر في تصديقه، ولذلك يلجأ إلى تكرار الأسئلة وتنويع أدوات الاستفهام والانتقال من المسألة إلى الاستنكار، وكأنه يرفض التسليم بما وقع، حيث تأخذ المسألة بعداً حجاجياً، وذلك «أن صوغ السؤال بهذه الطرق يحتكم أساساً إلى ما يتصوره المخاطب من علاقات اتفاق أو اختلاف تربطه بغيره وبالعالم من حوله» (12)، لكن هذا التصور حينما يتنغمس بفتان مجازي على أسس الخطاب الشعري، قد يبدو مغادعاً والكافية «دفع التلقّي» وتحويل موقفه من الاختلاف إلى المماثلة والتماهي، وهي غاية تسكت عنها القصيدة وتلغ عنها في الوقت نفسه، وبالتالي يصبح الجواب المرتقب والمخادع في الوقت نفسه نفسه تقرير وجهات النظر بين الشاعر وقراءه المحتملين.

وقد بنى الشاعر إستراتيجيته النصية القائمة على تواتر الأسئلة في شكل سلاسل مترابطة الحلقات للكشف عن عمق المسألة وعن حيرة الذات الشاعرة وعجزها عن المواجهة، وهو ما يفسره تكرار السؤال، ما الذي جد في آخر الليل...؟ إلى حد تحول هذا السؤال إلى لازمة شعرية تردّد في مفتاح المقاطع الستة الأولى ليردّها في كل مقطع جديد بما يعمّق الدلالة التي تشير في كل مرة وتؤكد على أن ما وقع ما كان ليوقع، وهو ما دفعه لأن يرفع من الطاقة الإحالية لخطابه باستعارة

علامات دالة على ذلك من الراهن ومن التاريخ، وفي هذا السياق يؤكد ريفاتير أن «المرجع هو الغياب الذي يعوض عنه حضور الدلائل، وهو يفترض حجة خارجية، أو بديهة فعلية تسمح للقارئ بمراجعة مدى دقة الكلمات» (13)، والدقة هنا لا تعني مطابقة أو مماثلة ما يقوله النص مع ما يقع خارجه، وإنما إيهام القارئ بذلك «وأن هذا الإيهام يشكل جزءاً من الظاهرة الأدبية، كإيهام القارئ، والإيهام كذلك هو سببورة لها مكانتها في التجربة التي نكونها من الأدب» (14)؛ وهكذا فإن المهم هو الوقع الذي يحدثه فينا النص، والعدوى التي ينقلها إلينا ونحن نسهم في بناء معناه، وهو ما يتوخاه الطاهر الهمامي، ويسمى إلى أن يزرعه في نفوسنا من التوتر والحيرة انطلاقاً من معاودة طرح الأسئلة والإحاح عليها بدون أن ينتظر منا أية إجابات؛ وكأنه يحاول أن يشاركنا معه في الشهادة على ما آل إليه التاريخ العربي - في زمن يتسلح بالحدائق ويدعي المدنية - يهرب من المواجهة الاحترازية، ووعي باتس يكرس الفقرة والتبعية للآخر الغازي، ولذلك وجدنا الشاعر حائراً متسائلاً عما جد في آخر الليل، وعندما لا يجد تفسيراً للغز آخر الليل يندفع إلى توسيع دائرة الاستفهام لتشمل الأسئلة رموز التاريخ العربي الإسلامي وتقف عند الثغور التي منها دخل الغزاة إلى بغداد، تتاديبها ومن خلالها تنادي المرابطين على هذه الثغور، حيث يتحول معنى النداء إلى تنبيه واستنفار، ولكن الجواب يبقى معلقاً، والسؤال يسزداد إلحاحاً وتواتراً، وكأن الشاعر يحاول أن يتجاوز حالة الإحباط والإحساس بالفقد التي يفرضها عليه الراهن العربي، ليهرب إلى التاريخ، كما يفعل الرومانسيون، ويفتح على الكون من حوله، وأن يصوغ سؤاله الشعري الذي يكتفي بذاته، متعال عن أية معرفة موضوعية كفضاء لكيونة الشاعر المعزقة التي تحاول أن تحتضن العالم من حولها وتعي أسرارها، يقول الهمامي :

أين منصورها ؟

أين هارونها ؟

أين مأمونها ؟

أين متصمها ؟

ما الذي جد في آخر الليل . . .

يا أم قصر

ويا بصرتها ؟

ولما كانت الأجوبة المقترضة لا تتجاوز حدود التوقع، فإن الشاعر يضطر إلى اللجوء إلى الأسئلة الاستنكارية، إذ لا يعقل أن يشكك في استعداد البغداديين لمواجهة الغزو، ولا أن يسلم بإمكانية الخيانة على الرغم مما حدث لبغداد، يقول :

ما الذي جد . . . ؟

كانت أصابع فوق الزناد

( . . . . )

بعدد كاتب بعد

لأك السع

..

ما الذي جد . . . حجاجها ؟

( . . . . )

وهل في الوري

من يخون الثرى

وهل في العرب

من بيع التراب

ولو بالذهب ؟

وهكذا يزداد الإيقاع الفجائي توترا واضطرابا

مسهما في تقوية الخاصية الخنائية في القصيدة، ويمتد معه سؤال الذات والآخر، ويمتد معه التعبير مسهما في تصعيد أحاسيس الحيرة والاستغراب والاستنكار، وتتمدد صيغ الأسئلة وتزداد معها الرغبة في التقصي والبحث عن مسوغ لما حدث، ولكن الجواب يبقى معلقا، وجريان الأسئلة يستمر متدفقا تدفق المشاعر المتوترة، والمتوجعة من هول ما حدث، وبالتالي فإن سرارة الخيبة لا يتم التعبير عنها إلا من خلال تواتر الأسئلة التي لا تستقصي جوابا بعينه وإنما تضفي شحنتا عاطفية وانفعالية تقوي من الوقع الشعري، والسؤال يمثل في القصيدة خروجاً بها من عالم الخطابة والتوجيه السياسي إلى كوامن الذات وأغوارها البعيدة<sup>(١٥٥)</sup>، حيث يسهم تعدد الأسئلة وتنوعها في إضفاء نوع من الشرية على مختلف التفاصيل المتعلقة بدخول المغول/ الأمريكان إلى بغداد، لكون هذه الأسئلة ذات منحنى مجازي تستقصي الأجوبة ولا تطلبها، بقدر ما تنوح إثارة مشاعر الغضب والتوتر وتصعيد حساسية المتلقيين تكريسا لموقف الرفض، وتعجباً للوعي الدرامي بما حدث.

## 2- التناص :

تسهم العلاقات التناصية التي تقيمها قصيدة «لوعة الغريب البغدادي ليلة دخول المغول» في انفتاح هذه القصيدة على العالم وعلى نصوص الثقافة وعلى التراث الشعري العربي، وذلك من أجل توسيع طاقة الإيحاء، إذ يشكل حضور خطابات أو نصوص سابقة داخل النص اللاحق بؤرة لتوليد المعانسي و«مكانا لمتظهر المضمون الإيحائي»<sup>(١٥٦)</sup>، وفي هذا السياق يرى تودوروف أنه لا توجد كلمات محايدة أو متحررة من تعليقات وتوجيهات الآخرين<sup>(١٥٧)</sup>، وقد عمل الطاهر الهمامسي انطلاقاً من موقعه داخل القصيدة واستقطابه لخطابها وهو استقطاب عدة بعض الدارسين ميمًا

للشعر الغنائي» (40)، ويتجلى هذا الاستقطاب من خلال الدور المزدوج الذي تلعبه الأنا الشاعرة، حيث يعد «عبارة عن مزيج غير متعين من الترجمة الذاتية والخيال» (41)، وهو ما يكشف عنه هذا الصوت المفرد الملهوف والمتوجع الذي يأتي مغلفاً أصوات الأسلاف ثم «ينقلب من أنا المفرد إلى نحن الجمع، فيقلد صوت أمة» (41) تستغيث ولا تجد من ينجدها، وهو ما حملته على اقتحام ذاكرته الشعرية على مدى تاريخها الطويل من أجل بحث بعض الأصوات الملهوفة التي ما يزال رنين وقعها يتردد في وجدان القراء، وإعادة تشغيل ملفوظاتها في النص الراهن «والتي بواسطتها يقرأ النص التاريخ ويندرج فيه» (41)، وأن من يحسن الإنصات أثناء قراءة القصيدة لابد أن يدرك صوت الشاعر مغلفاً الأصوات المستدعاة من عمق التراث الشعري العربي، والمهم في كل ذلك هو الصوت الإنساني الذي استمر يتردد عبر النصوص، ويقول ما تسكت عنه هذه النصوص، والصوت الإنساني ليس مجرد صوت، ولا حتى صوتاً شخصياً، إنه كلام، كلام الأخرين بعد الإشارة تحية مشكلاً حلقة وصل بين الماضي والحاضر، فالإنسانية إنسانية، وصداها يستمر متردداً عبر العصور، «وجراح الذات تستمر أيضاً حية، تغلفها النصوص الشعرية، ويتجاوب صداها المؤلم عبر الآيات والسطور الشعرية مشكلاً مدارات تناصية لا تتوقف عند الشيء والمماثل، بل تسعى إلى إثارة الإحساس بالمختلف وتمنحه أصالته» وقد عمد الطاهر الهامي في المقطع الأول من قصيدة «لوعة الغريب البغدادي ليلة دخول المغول» إلى استدعاء صوت الخنساء في رثاء أخيها صخر من خلال بقايا تردد هذا الصوت في وجدان الشاعر وفي سمعه، والسمع هو الذي يلتقط معاني أصوات العالم ويؤولها وفق ما تقتضيه الضرورة ويحتمه الموقف، ولذلك كان لزاماً على الشاعر وهو يستحضر بعض صفات صخر «طويل التجاد» (42) أن يستحضر معها لغة القصيدة وإيقاعها ووزنها - وهو من المتقارب -

وبذلك خلق نوعاً من التناغم الإيقاعي بين النصين وبين الصوتين، والإيقاع كما حدده هنري ميشونيك يعد تنظيماً للذات في اللسان ولقيمها التي تصنع تفرداً وتعدداً في الآن نفسه (43)، ولم تكن غاية الهامي الاكتفاء بهذا التناغم لأنه مجرد محفز بإمكانه التأثير على موقف القارئ ورويته وصوته، ولهذا قام بعملية تحويل وتجاوز لتيمة الرثاء وللصفات الفردية التي تميز صخرًا عن غيره من الأبطال الفرسان، لأن سقوط بغداد يتحملة الجميع، وهو فرض عين، ولذلك فإن الشاعر تبنى أسلوب المساواة والمحاسبة والاستنكار، ولم يكن مهانداً، لأن فقد بغداد لا تعادله إلا الشهادة، وهو ما دفعه إلى اقتراض وتحويل صدر البيت الأول من قصيدة «الشهيد» للشاعر الفلسطيني عبد الرحيم محمود التي يقول في مطلعها :

سأحطل روحي على راحتي

وألقي بها في مهاوي الردى

حيث استعمل الهامي في النص اللاحق ضمير المتكلم - ليصور جميع المذكر الغائب لكي يشيع الإحساس بالغياب وفداحة الفقد، يقول :

أين «طوال التجاد» سراع الجياد

وقبضاتهم في السماء

وأرواحهم فوق راحتهم ؟

ويمكن أيضاً تفسير العدول عن صيغة المفرد المتكلم إلى صيغة جمع المذكر الغائب برغبة الهامي في تجاوز خطاب الذات حينما يتعلق الأمر بقضايا الوطن، والتوجه للآخرين واستدعائهم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، «وفي أحيان كثيرة يتداخل الذاتي مع الجماعي فتكون أحداث الكلام وليست هدف إنجازي» (44)، وهو ما يتوخاه الشاعر من تساؤله، إذ يتوجه الاستفهام بأين نحو المكان، نحو بغداد التي سقطت بسبب افتقادها إلى رجال تتوفر فيهم صفات سرعة النجدة والتحملي والتضحية.

تتيح الجمع بين المتناقضات على المستويين الموضوعي والوجداني وتسهم في توسيع قضاء الدلالة بما يجعل الإداة حادة وفاضحة.

يهيمن أسلوب المحاكاة الساخرة في المقطع الحادي عشر - وهو أطول مقاطع القصيدة - حيث يحقق التحريف وظيفته الهجائية، منفلتاً من قيود النصوص السابقة التي انطلق منها نص «لوعة الغريب البغدادي» لئلا يدخل بغداداً، وقد شكل تعلق هذا النص مع مجموع الملفوظات التي تحيل على نصوص سابقة، لم يبق منها في النص اللاحق سوى بعض ظلال المعاني المتحولة عن نماذج نصية متعالية، من التراث الشعري العربي ومن القرآن الكريم، وقد تأني الإحالة صريحة أو تقف عند حدود الإلماح.

يقوم الهامي في مطلع المقطع الحادي عشر بتفكيك البيت الشعري الذي أشتهر علي بن الجهم بعدما طلق البيتة ويطلق بطيخ شعراء الحواضر وتكلم بلسانهم، غرباً

عيون المها بين الرصافة والجسر

جلين الهوى من حيث أدري ولا أدري  
وأعاد تشكيكه الهامي وفق النظام السطري الذي يعمل على تثبيت البيت الشعري وإعادة بناء معناه بما يتلاءم مع وظيفة الهجاء التي تشكل بؤرة الملفوظ اللاحق، يقول الهامي :

عدونا على عدوة النهر

«بين الرصافة والجسر»

كانت «عيون المها» هاهنا

وهي في الجبهة الآن

تسقي المغول (41)

حيث أسهم التحريف وإعادة التشكيل في استقلال

أما في المقطعين العاشر والحادي عشر فإن الطائر الهامي يلجأ إلى أسلوب التحريف والمحاكاة الساخرة، إما بدافع النزوع نحو المفارقة أو بدافع الهجاء والتعريض والتحقير، وقد جاءت نهاية المقطع العاشر من قصيدة «لوعة الغريب البغدادي» محرفة لمطلع قصيدة «الطمانينة» لمخائيل نعيمة على مستوى التعبير والدلالة، يقول نعيمة في النص السابق :

سقف بيتي حديد ركن بيتي حجر

فأعصني يا رياح وانتحب يا شجر

ويقول الهامي في النص اللاحق :

أجل من ثوب أبي جعفر دخلوا

سقف بيت أبي جعفر من قصب

ركن بيت الخليفة قش (42)

وقد ركز الهامي فيها على أسلوب المفارقة لتعميق الإحساس بالتناقض بين ما يجب أن يكون عليه بيت الخليفة أبي جعفر المنصور من قوة وعلو وتسلط الأعداد، وبين ما يوحي به متخيل هذا البيت من التحقير والهوان، حيث لا يمكن لهذا البيت الذي يرمز للسلطة أن يحقق الإحساس بالحماية وبالطمانينة التي يجسدها متخيل بيت نعيمة، بما تتميز به صورته من صلابة وقوة «سقف بيته من حديد» في مقابل هشاشة وضعف بيت الخليفة «سقفه من قصب، وركنه من قش» ومن تقويه دحض الغزاة إلى بغداد، حيث تشير الكلمات / العلامات التي تؤثت سيمياء بيت الخليفة إلى تحريف آخر على مستوى الصيرورة الزمنية بين الماضي والحاضر، أي بين قوة وسطوة هذا البيت الذي يرمز للدولة العباسية وهي في قمة عفتوانها، وما آلت إليه سلطة وقوة حكام بغداد في الزمن الراهن، وهو ما دفع الشاعر إلى تحقير هذا البيت والزراية به، وتقديمه في صورة أقرب إلى الكاريكاتورية على الرغم مما يرمز إليه هذا البيت من سيادة ورفعة، وبالتالي فإن المحاكاة الساخرة بما تتوفر عليه من أسلبة

يبحث عن ينجده حتى ولو كان من الغزاة الأجانب،  
يقول امرؤ القيس :

بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه

وأيقن أنا لاحقاً بقيصرا (48)

ويقول الهمامي مستأساً بقول سلفه مع اختلاف النية  
والمقصد والموقف من الآخر الغازي :

بكى صاحبي ... حين لم يلق صوتاً

وأيقن أن يدا وحدها لا تصفون

وأن فما ملجأ لا يجيب (49)

فكلامهما انقلب عليه أهله وهو يستصرخهم ؛  
امرؤ القيس انقلبت عليه قبيلته/ بنو أسد وانتزعوا منه  
ملك أبيه، والشاعر/ الغريب البغدادي انقلبت عليه  
أمته وغذله أهله فأصبح يعيش لوعة الغربة وهو داخل  
وطيه وبين ذويهِ، فهو ككل بغدادي ليلة الغزو وسقوط  
بغداد، ولعلك تختار أن يسم نفسه بالغريب البغدادي،  
وجاء عنوان القصيدة ملئاً عن هذا الوسم، وتلاه النص  
مؤولاً ومعبّراً عن مواقف الشاعر من قضايا أمته، إذ  
يمثل النص في ذاته حضوراً مكثفاً (للمؤلف) أو هو  
بؤرة كوجب أن تنسب بها (50) معتمداً في ذلك على  
ضروب من الأساليب والتحويل والتحريف والمحاكاة  
الساخرة التي تميز «معماريته الخاصة» وصيغته  
الفردية، وخفايا مهنته وحذقه (51)، وهذا الوسم  
للطاهر الهمامي ونصه لا يدخل في باب التقرُّظ، وإنما  
هو الاقتراب من النص فسي تعالقه مع مبدعه، وقراءته  
انطلاقاً من إمكاناته التعبيرية، ومما يوفره من سنن  
للتعريف والتأويل، وأخرى ثقافية محملة بمظنورات  
استشهادية ويكتل من المدلولات التي نلج من خلالها  
إلى عالم الشاعر وإلى نصه .

المعنى اللاحق ومفارقه للمعنى السابق، فيكون المها للثاني  
كن يجلب بخيلاء وخفر بين الرصافة والجسر، أصبح  
الآن مساقيات خمر في معسكرات الغزاة، وهو نزوع من  
الشاعر يسعى من خلاله إلى المبالغة في الإداة والتعريض  
والتحقير، وتأخذ الإداة مدى أوسع عندما تتسع دائرة  
الاقتراب والتحويل، حيث يتحول المقطع الحادي عشر  
من قصيدة «لوعة البغدادي ليلة دخول المغول» إلى ملثقي  
للعلامات اللغوية المهاجرة من فضاءات نصية متعددة،  
تتيح للمتلقي أن يرصد آثار العدوان والغزو الهمجي التي  
ما تزال بادية على كل ما أنتجته عبقريّة الحضارة العربية  
الإسلامية، وهذا الموقف يستدعي إلى الذاكرة الآثار  
المدمرة والوحشية للمغول وهم يدخلون مدينة بغداد،  
وفي هذا السياق تسهم الذاكرة النصية في تدعيم حس  
الرفض لدى الشاعر والمتلقي على حد سواء، ويتسع  
معنى الرفض ويتضخم عندما تصبح مدينة الآخر الغازي  
مرادفة ومعادلة للوحشية والهمجية، ومنتجة للخراب  
والدمار؛ ولما لا يجد الشاعر وسيلة لمواجهة هذه المدينة  
المتغولسة يدعو عليها بالهلاك والاضطران وهو العنق  
اقترضه الشاعر من القرآن الكريم، وأردفه بمعنى آخر جاز  
في شعر الصعاليك في العصر الجاهلي، يلح فيه إلى  
موقف الشنغري الذي فضل حياة الفلاة والتشرد على حياة  
القبيلة بما تمثله من مظالم وجور، ويندرج هذا المعنى  
في سياق ردود الفعل الذاتية التي كان مصلوها إحساس  
الشاعر الحاد بالعجز والغربة واللوعة، يقول :

تلونا على سمع الدهر : تبت يدا «المدينة»

وما أطيب العيش عيش الفلاة

وبين وحوش البرية (52)

نجد هذا الانكفاء على الذات أيضاً عند امرؤ القيس  
بعدها انقلب عليه بنو أسد، حيث يخرج غريباً ملثاعاً

## الهوامش والإحالات

- (1) محمد نور الدين أديّة، الهوية والاختلاف، في المرأة، الكتانة والهامش، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1988، ص 97.
- (2) أحمد الجوّ، شعرية وقضية، دراسة في شعر معين نسيو، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، 1999، ص 11.
- (3) الطاهر الهمامي، تجرّيتي الشعرية، بيانات وتقييمات (1994-2004)، مطبعة فن الطابعة، بهج المختار عطية، تونس، ط 1، 2004، ص 12.
- (4) يرى الطاهر الهمامي أن عودته إلى القصيدة العمودية بعد من ناحية مصالحة مع السة الشعرية العربية، ومن ناحية ثانية حواراً مع التراث الشعري العربي يعمد من خلال عموديته صلات مأكرة مع النص الشعري العربي القديم، يدمج من خلالها التجريب ضمن رؤية أرحب.
- (5) محمد نور الدين أديّة، الهوية والاختلاف، ص 11.
- (6) ميشال فوكو، نظام الخطاب، ترجمة محمد سيّلا، دار التنوير، بيروت، ط 1، 1984، ص 13.
- (7) الطاهر الهمامي، تجرّيتي الشعرية، ص 11.
- (8) محمد بن الطيب، تعدد الأصوات ونجاوت النصوص في نصيدة «شُعْب بوان أو فتح بستان» للشاعر الطاهر الهمامي، مجلة العاديات، جمعية العاديات السورية، عدد 1-4، حلب، 2009، ص 104.
- (9) جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، رحمة مبارك حون، محمد الولي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1994، ص 20.
- (10) أحمد الجوّ، شعرية وقضية، ص 14.
- (11) الطاهر الهمامي، تجرّيتي الشعرية، ص 15.
- (12) المرجع نفسه، ص 14.
- (13) المرجع نفسه، ص 17.
- (14) المرجع نفسه، ص 15.
- (15) بون ريكور، نظرية التفسير، حفظ وقائض معنّي، ترجمة سعد العائني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/بيروت، ط 1، 2001، ص 24.
- (16) كريستوفر نوريس، نظرية لا عقلية، ما بعد الحداثة، المثقفون وحرب الخليج، ترجمة هادي إسماعيل، دار الكور الأدبية، بيروت، ط 1، 1999، ص 177.
- (17) المرجع نفسه، ص 177.
- (18) عبد القادر بقتي، البعد الحجاجي في الشعر الحواري، دراسة تطبيقية، مجلة البلاغة وتحليل الخطاب، علمية، فصلية، محكمة، عدد 1، بني ملال، المغرب، 2012، ص 17.
- (19) الديوان، ص 45.
- (20) الديوان، ص 46.
- (21) الديوان، ص 47.
- (22) الديوان، ص 52.
- (23) الديوان، ص 53.
- (24) مايكل رعدنير، الوهم المرجعي، ضمن الأدب والواقع (جماعي)، ترجمة عبد الحليل الأردني ومحمد معتصم، نشر نسييت، مراكش، ط 1، 1992، ص 46.
- (25) عبد الله صولة، شعرية الكلمات وشعرية الأشياء، في ديوان «أعلمي الحياة» من خلال صلووات في هيكل الحب (دراسة دلالية) ضمن دراسات في الشعرية، للشايفي نموذجاً (جماعي)، بيت الحكمة، قرطاج، تونس، 1998، ص 112.
- (26) R Jakobson, questions de poétique, pp 14-21, in T. Todorov, theones du symbole, points, seuil, 1977, p 342.
- (27) أحمد الجوّ، شعرية وقضية، ص 14.

- 28) حبيبة المساوي، حساب الفرد - خطاب الطفلة - ضمن قصصا المكتم في اللغة واخطات، كمة الآداب والعلوم الإنسانية والبيروان، دار المعرفة للنشر، تونس، 2000، ص 65.
- 29) T. Todorov, théories du symbole, p 343 .
- 30) محمد علي انصاري، اللاعة والحجاج من خلال نظرية المسألة لمشال ميار، ضمن أهم نظريات اخجاج في العالمة العرب من أرسطو إلى اليوم ( جماعي ) إشراف حمادي صمود، كلية الآداب ببنوة، تونس، 1988، ص 400.
- 31) Michael Riffaterre, l'illusion référentielle in littérature et réalité Points, Seuil 1988, p 92.
- Ibid , p 93 (32)
- 33) أحمد الجوة، شعرية وفنية، ص 244 .
- 34) 1. Sonville, intertextualité, in méthodes du texte, introduction aux études littéraires, ouvrage collectif, Duculot, Paris, 1987, p 117.
- 35) T 'Todorov, qu'es ce que le structuralisme, 2. poétique, p 44.
- 36) أحمد الجوة، شعر - نصية - ص 244
- 37) المرجع نفسه، ص 244
- 38) زكية جويرو، حلب في وجدان الطاهر الهامي وفي شعره، مجلة العاديات، م . م، ص 11
- 39) عبد الحادر مكني، - ضمن في الخطبات القندي والتلاعي، دراسة نظرية ونطق، إفراف الشرق، الدار البيضاء، 2000، ص 19
- 40) شرح ديوان الحبس - ار التراث، بيروت، 1988، ص 15
- 41) أحمد الجوة، شعر - نصية، ص 17
- Henri Meschonnik, les états de la poétique, PUF, 1985, p 28
- 42) قصيدة «الشهيد» بشاعر الملبطبي عبد الرحيم محمود نشرها سنة 1979، أي قبل استشهاده بمشعر سوب في معركة أشد - ص 134
- 43) الأدب، ص 11
- 44) خليفة المساوي، خطاب الفرد - خطاب الطفلة - ص 65
- 45) الديوان، ص 16
- 46) الطاهر الهامي، «حبيب الكتابة» فحيح الفز، - كتاب عربية وموضوع تطبيقية، مطبعة في الطباعة، بهج الحمار عظم - تونس - ط 1، سبتمبر 2007، ص 6
- 47) الديوان، ص 16، 17
- 48) الأعلام الشمسي، شرح ديوان امرئ القيس بن حجر الكندي، تصحيح الشيخ بن أبي شنب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الخواطر، 1994، ص 170 .
- 49) الديوان، ص 17
- 50) أسرتو إيكو، الديوان - بين السيميائيات والتعكيك، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت، ط 1، 2000، ص 112
- 51) رومان باكسون، قصايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توفال للنشر، الدار البيضاء، ط 1، 1988



## قراءة في نظرية الحكم «الديني»

فتحى بوعجيلة / باحث، تونس

في الممارسة السياسية السلطوية، عبر التاريخ، بتعزّل الأنظمة الاستبدادية التي تشتري بـ «الروح» ثمنًا قليلًا.

### 1 - في معنى «الاستبداد» وتجلياته :

يُعرّف «الاستبداد» بأنه النظام أو الحكم الذي يستقل فيه فرد أو مجموعة من الأفراد السلطة دون خضوع بقوى أو دعة ودون النظر إلى رأي المحكومين، ودون اعتبار لشعاع المسترة عن ذلك.

و«الاستبداد» صفة محكومة لمصلحة بعدا، فغلا أو حكاما، وتكون بـ غير مُلزمة بتطبيق نصرها على شريعة أو على أملة تقليدية، أو هي مقبلة سوع من ذلك، ولكنها تملك بنفوذها إبطال قوة القيد بما تهوى

وتشمل صفة «الاستبداد» حكومة الحاكم الفرد المطلق الذي استتم الحكم بالقوة أو بالوراثة، كما تشمل الحاكم الفرد المقيّد المنتخب متى كان غير مسؤول، كما تشمل صفة «الاستبداد» الحكومة الدستورية المعرّقة فيها كليا قوة التشريع عن قوة التنفيذ وعن قوة المراقبة، كما يذهب إلى ذلك عبد الرحمان الكواكبي (ت 1902).

ويعرّف محمد عبده (ت 1903) «المستبد» بأنه «مَن يفعل ما يشاء، غير مسؤول، ويحكم بما يقضي هواه»، و«المستبد»، كما يقول بعضهم، يتحكم في شؤون الناس بإرادته لا بإرادتهم، ويحكمهم بهواه لا بشريعتهم، ويعلم

■ من أخطر ما يُهدّد حياة المجتمعات أن يُوظف الذين، الذي هو منظومة قيم سامية ومقبوم توازن نفسي واجتماعي، في تحقيق مأرب مادية قاصرة، وتتوسع بها دائرة الأنانية، وتتعاظم بها انعكاسات المصلحية الضيقة. ومن مظاهر هذا التوظيف الفج أن يركب الساسة الحاكمون الشعارات والقرارات الدينية لتبرير برامجهم وخياراتهم وإيديولوجياتهم، ولتأبيد بقائهم في السلطة، ولتوسيع دائرة النفوذ بأقصى المستطاع. وقد اقترن استعمال الخطاب الديني

من نفسه أنه الفاصب المعتدي، فيضع كعب رجليه على أفواه الملايين من الناس يسدّها عن التلقّي بالحقّ.

ويشتد استبداد المستبدّ في حكومة الفرد المطلّق الوارث للعرش القائل للجيش الحائز على سلطة دينية.

وقد اشتهر في التاريخ الحديث تعبير «الاستبداد الشرقي»، وهو اصطلاح أطلق على حُكْم «البيروقراطية» الزراعية أو الإدارية التي تملك السلطات الفعلية، في غياب مؤسسات دستورية أو اجتماعية قوية تستطيع أن تمارس دورها في التأثير في المجتمع، وعادة ما يُنسبُ هذا الوصف على المجتمعات الآسيوية التي تُعرَف بالشرق الأقصى والأذني باعتبار أنها ارتبطت بهذا الشكل أكثر من غيرها.

وخلال القرن التاسع عشر، بدأ الألمان باستعمال مصطلح «الاستبدادية المستترة» للدلالة على نظام معيّن في الحكم وفي تاريخ أوروبا الحديث، واستعمل بعض الكتاب اصطلاح «الدكتاتورية المستترة» أو «المَلَكِيّة المستترة».

وتنصوي تحت «الاستبدادية المستترة» مفاهيم المَلَكِيّة المطلقة التي كانت معروفة في أوروبا، ومفاهيم عصر الأنوار الأوروبي المعترّعه، فلسفيًا، بكلمات خمس : الفرد / العقل / الطبيعة / التقدّم / السعادة. ومن هذا الرباط المقدّس بين الفلسفة والسلطة المطلقة تنحصر السعادة.

وقد أُطلق على نُظُم حكم المَلَكِيّة التي قامت في أوروبا خلال القرنين السابع عشر والثامن «الاستبدادية المطلقة»، وقد كانت تتركز على الحكم المطلق والافتراد بكلّ مظاهر السيادة والسلطان، ولم تغبْ بالقوانين القائمة، ولا حدود صلاحيات الحاكم. وتعود جذور هذه «الاستبدادية المطلقة» إلى حقّ «المُلك الإلهي» الذي يُبرّر سلطة رئيس الدولة بإرادة سماوية أو دنيّة، فتتضي بذلك مسؤوليته أمام آية هيئة أو قانون.

ويكون شكل الحُكْم هاهنا استبداديًا أو قانونيًا، ولكن الحاكم لا يخضع للمحاسبة أو القانون. كما أن «الاستبدادية المطلقة» قد تكون فردية أو جماعية.

ويؤكد خبراء السياسة والدماسير أن «الاستبدادية المطلقة» متفارية في معناها ومفهومها مع «الدكتاتورية» و«الأوتوقراطية» وإن اختلفت في خلفية تشكيلها وفي تبريرها(1). ولا مراء في أنّ الاستبداد يتجلّى في أشكال عدّة، وتفرزه عوامل كثيرة، وإلى ذلك بُنيت علماء الأديان أن الاستبداد السياسي متولد، أبدًا، من الاستبداد الدينيّ.

ويرى المحامي والفقير السوري عبد الرحمان الكواكبي، الذي تم اغتياله مسمومًا على أيدي الأتراك في 1902، أنّ أول من سلك استخدام الدين في الإصلاح السياسيّ هم حكام اليونان، حيث تحوّلوا على ملوكهم المستبدّين في حنلهم على قبول الاشتراك في السياسة بأحيائهم عقيدة الاشتراك في الألوهية، أخذوها عن الآشوريين ودمجوها بأساطير توزيع الآلهة على عناصر الطبيعة وتفاصيل الحياة اليومية لإله الآلهة حقّ النظارة عليهم وحقّ الفصل في الخلاف.

ويذكر كلّ من عبد العزيز الثعالبي (ت 1944)، في عدد من كتاباته، والكواكبي في كتابه «طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد» أنّ الحكام المستبدّين يستغلّون الدين للاستفراد بالحكم، والتسلّط على شعوبهم، فيخرفونهم في ثقافة الشعوذة والدجل، ويحوّلون الأموال العمومية إلى خُلعة منافعهم الشخصية، ومن أفدح ما صنعوه، زعمهم أنّ توزيع الثروة قسمة «إلهية»، يجب قبولها بالرضا والتسليم، وربما خلقوا من هذا التأويل عقيدة أجروها مجرى الإيمان من الدين، وجعلوها أساسًا للوعظ والتربية والتعليم، لصرف عمّامة الشعب عن التفكير في الحقوق المنحصة بواسطة السلطة المألّية والمطالّية بها، وبذلك يصبح الناس مسخّرين لإدارة أفراد قلائل من أصحاب الأموال ومن لفّ لفهم، في حين أنّ الثروة تتكوّن من

الإسلامية، وهو الاصطلاح الذي استعمله محمد الطاهر ابن عاشور (ت 1973) في كتابه «أصول النظام الاجتماعي في الإسلام» (3)، مؤسّسة على أصول الحرية والعدل والمساواة والإخاء، وعلى «الشورى الارستقراطية» أي شورى «أهل الحلّ والعقد» في الأمة، بعقولهم لا يسوقهم، كما أنها مؤسّسة على جعل أصول إدارة الأمة بـ «التشريع الديمقراطي الاشتراكي». وقد كانت هذه الحكومة في صدر الإسلام تحت المراقبة الشديدة والمحاسبة التي لا تسامح فيها، والقنم على عثمان بن عفّان (ت 656م) ثم على عليّ بن أبي طالب (ت 661م) أفصح دليل على اليقظة القائمة التي حصّنت هذه الحكومة ضدّ صفة «الاستبداد».

غير أنّ الفقهاء، حسب الكواكبي، جعلوا للفظه «العدّ» معنىً غريباً، وهو الحُكم بما قاله الفقهاء حتى أصبحت العبارة لا تدلّ إلا على هذا المعنى. كما يحكموا عن الأمرام الظالمين، ولم يُستقوهم لجورهم، بل أنصحوهم الحقد إن أصابوا الحق، وأزجوا الصبر عليهم إذا ظلموا، وعدّوا كلّ معارضة لهم بغياً ومعارفةً للـ «الجماعة» تحلّ دماء المعارضين، واستنصوا الحكّام من النصيحة والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر، التي تمظهرت في الدولة الحديثة بـ «البرلمان» أو «مجلس النواب»، وروج «الدرابيش» منهم أنّ الحاكم لا يكون إلا «وليّاً من أولياء الله»، ولا يأتي بأمر إلا به «إلهام من الله»، وأنه يتصرّف في الأمور ظاهراً، ويتصرّف فيها «قطب الغوث باطناً»، إلى غير ذلك من التلاعب بالمقولات الدينية لـ «شرعنة» التجاوزات السلطوية، وتبرير الأحكام السلطانية، يقول الكواكبي: «والناظر المدقّق في تاريخ الإسلام يجدّ للمستبدّين من الخلفاء والملوك الأوّلين وبعض العلماء الأعاجم وبعض مقلّديهم من العرب المتأخّرين أقوالاً افترعوها على الله ورسوله تضليلاً للأمة عن سبيل الحكمة» (4).

العمل، لا من الحفظ والمصادفات التي لا أثر لها إلا في تفكير الخيالين. فالعامل هو موجد الثروة ومكوّناتها، وهي له دون غيره، وإن لم يتكّن من استخلاصها بتمامها لنفسه، فينبغي على الأقلّ أن يكون له منها أوّفر قسط. ويجعل الثروة تابعة لقاعدة العمل، بصير المال مشاعاً غير مختكر لطائفة من المستأثرين. كما أنّ التماسه المستبدّين استعملوا التعاليم الدينية التي تدعو البشر إلى خشية قوة غيبية عظيمة تنهّد الإنسان بالمصائب في الحياة الدنيا كما عند البوذية واليهودية، وفي الآخرة، كما في المسيحية والإسلام، استعملوا هذه التعاليم، ليصوّروا أنفسهم مخلصين ووسائل نجاة للمؤمنين، واقتطعوا نفوذهم من سلطة حجابهم من البراهمة والكهنة والقسيسين والدرابيش وأمثالهم من خدمة السلطان، الذين لا يأنفون للناس بالدخول إلا بعد التعظيم وتقديم النذور والأمان والاتجاه إلى سكان القبور. وقد كانت «محاكم التفتيش»، وفتاوى فقهاء السلاطين، المضطلة معاقبة المتهمين بـ «الزندقة» وبـ «مخالفة» بعض أحكام الدين، وحماية غلاة الصوفاة وسحرفهم ومعبيهم، والانتصار لغرافاتهم وادعائهم، أظهر مظاهر الاستبداد السياسي المنتشر بالدين، «والذين أقوى تأثيراً من السياسة إصلاحاً وفساداً». ويومئ الكواكبي إلى أن العثمانيين اتخذوا من الدين وسيلة لإحكام سيطرتهم على المسلمين بأن ربطوا ما بين الله والحاكم من استحقاق التعظيم والرفعة عن السؤال والمؤاخذه على الأفعال. وأكثر من ذلك فهم روجوا للغرافات والبدع، طمسوا بها الوعي وأضعفوا بها القدرة على التصدي لهم. كما شعرت الأقليات الدينية من مسيحيين ويهود بالتهيش والإقصاء، وهو ما دفع مثلاً أحمد فارس الشدياق (ت 1887) إلى أن يستنكر استنثار الدولة بذهب أو معتقد ناصحاً بالابتعاد عن فرض أي دين خوفاً من فقدان ثقة الرعية وذوبع الاتفاق (2).

ويؤكد صاحب كتاب «طبايع الاستبداد»، مثله مثل زعماء الإصلاح الديني المسلمين، على أنّ «الحكومة

## 2 - الحُكْمُ بِـ «الشرعية»:

### معقوليّة أم حماسة ؟!

#### أ- أي مفهوم لـ «الشرعية»؟!

من المعلوم أنّ فئة واسعة من المعارضين لما يُستسى به تطبيق الشريعة الإسلامية، لا ترفض فكرة الدين، ولا قِيَمَ الشريعة الإسلامية ومبادئها وثوابتها الضامنة لسلامة الاعتقاد وصواب التفكير ورشاد السلوك وصلاح العمل، ولكنها ترفض مفهومًا معيّنًا لـ «الشرعية»، ترى أنّه مغلوّب بما أضفاه من قداسة على الاجتهاد البشري المتنوع والممتدّ عبر القرون الماضية. كما ترفض كَيْفِيَّةَ معيّنة للتطبيق تعتقد أنها كَيْفِيَّةٌ دُغمائيّة خاطئة، ولا تتوافق مع طبيعة الدولة الحديثة. ويلهب عدد من الباحثين إلى أنّ هذه الفئة الراضية في ازدياد وتوسّع مستمر بفعل التفتح على العالم، وبفعل التحوّلات التاريخية الكبرى التي تمرّ بها المنطقة العربية، وكذلك بفعل عديد الممارسات البكراء باسم «تطبيق الإسلام». من هنا تأكّدت أهميّة مراجعة مفهوم «الحُكْمُ بما أنزل الله»، وإعادة صياغته وفق مقاصد الإسلام الحنيف وكيّاناته الكبرى، خصوصًا مع التطوّر الجذري والعميق لمفهوم الدولة الحديثة وتشكّل مفاهيم المجتمع المدني الحرّ وواقع النظام العالمي، وطبيعة القانون الدولي. علمًا وأنّ مصطلح «تطبيق الشريعة» ليس اسمًا دينيًا في خطاب الوحي يقتضي الالتزام به، وإنما هو شعارٌ تاريخيٌّ حادث أنتجته ظروف سياسية منذ منتصف القرن العشرين بعد سقوط الخلافة العثمانية وخروج الاستعمار وبناء الدولة العربية الحديثة وما ترتّب على ذلك من إلغاء لبعض الأحكام «الشرعية» (5). ولا يخفى أنّ الذين قدّسوا هذا المصطلح اعتمدوا الآيات القرآنية التي تأمر بالحُكْمُ بما أنزل الله، وأشهرها آيات سورة المائدة

ولئن استسهل شيوخ الإسلام السياسيّ ومنظّروه

التعريف بمفهوم «الشرعية»، فإنّهم كانوا طرائق قَدَدًا في عرض حدّ هذا الاصطلاح، وهم يسارعون في غالب الأحيان، وعلى اختلاف مقارباتهم، إلى نسبة «الشرعية» إلى الله سبحانه، حتى تكون نظريّاتهم سلطّة الوحي المقدّس، ويضمنوا سرعة النفاذ إلى القلوب المؤمنة. فـ «الشرعية»، عندهم، هي النظم التي شرّعها الله أو شرّع أصولها ليأخذ الإنسان بها نفسه في علاقته بربه وعلاقته بأخيه المسلم وعلاقته بأخيه الإنسان وعلاقته بالحياة. وهي بهذا المعنى شريعة ربّانيّة دينيّة عامّة خالدة لا تُخرج الناس في دينهم أو تضيق عليهم في دنياهم أو تُعجزهم عن مواجهة الجديد من أحوالهم وأوضاعهم. ويُعرّفون نظام «التشريع الإسلامي» بأنه الأصول والمبادئ الكلّية التي فرضها القرآن والسنة في تنظيم شؤون الشريعة الإسلامية، وهي الأصول والمبادئ التي طُبّقت في صدر الإسلام، كما يقولون، تطبيقًا واقعيًا مصفّيًا على ضوء ظروف البيئة ومقتضيات العصر. وكان ذلك «التشريع» تحرّيًا من ثلاثة عشر قرنًا، كما يرون، أساس التشريع والقضاء والفتوى في العالم الإسلامي. وهذا المعنى شَمعون على أنّ واضح أحكام «الشرعية» هو الله وحده، فليس لبشر أن يُشرّع أصولاً قانونية غير التي سنّها الله، وليس للإنسان فيها إلا الفهم والتطبيق (6).

#### ب- «أمر الله»، ومخطّط تطبيقه لا يتردّد المدافعون

من الإسلاميين عن مبدأ تطبيق الشريعة، في اعتبار الخارجين عن تحكيم «شريعة الله»: كفرٌ. وتفصيل ذلك عندهم، أنّ الاعتقاد في أنّ الدين صلة بين العبد وربّه ولا علاقة له بشؤون التشريع والحُكْم والقضاء هو كفر اعتقاديّ يُخرج من المِلّة الإسلامية. كما أنّ كلّ من يتخذ القوانين الوضعية ومصادرها أساسًا للحُكْم ويستمدّ منها القوانين والنظم، ويؤسّس لها المحاكم في البلاد ليقاضى إليها الناس، كما هو الشأن في كثير من البلدان الإسلامية التي استبدلت بـ «الشرعية الإسلامية» القانون الوضعي المستمدّ من القوانين الغربية، كلّ

كلّ مسلم في أرجاء المعمورة، أن يبدأ بفهم «العقيدة الصحيحة» فهنا كاملاً سليماً حكيماً. ثمّ يتسلح «معتقدو الشريعة» بالثبات والصبر والتأني وعدم اليأس والقنوط في إخضاع جميع مناحي الحياة لـ «الحكم الإلهي».

وينادي المعتدلون من أنصار «تطبيق الشريعة»، والذين يدعون إلى استئناف الحياة الإسلامية وإقامة دولة الإسلام، بضرورة مراعاة سَنَةِ التدرّج في تحقيق هذا الهدف الحضاري السامي، باعتبار أن أحكام الشريعة الإسلامية لا يمكن أن تطبّق بين عشية وضحاها في البلاد الإسلامية، ولا يُقلّل أن يكون ذلك مؤكولاً إلى الصدفة أو أن يتمّ ذلك بالحديد والنار (10).

ويقترح بعضهم، في هذا السياق، أن يُقتدى بالرسول صلى الله عليه وسلم في تحقيق «الانقلاب» على نُظم «الجاهلية» وطُرُقها، بأن ينتقل زمام أمر الدولة من أيدي الحكّام، والزعماء المتغربين، والقيادات اللادينية، والمشهورين الذين يعطون صورة سيّئة عن الإسلام في معاليجها وسلوكها، والذين لا يعرفون إلا الله، حقاً، وبسما والمواعير وأماكن الفجور والدعارة، إلى أيدي رجال صالحين يفرغون حياة البلاد في قالب «الإسلام». ويتمّ إنشاء الحياة الإسلامية في البلاد بنشر الدعاة بين جماهير الشعب، والتكثير من المواعظ والخطب في كلّ مكان، وإدخال المواد الدينية والشرعية في كلّ البرامج المدرسية، وفي كلّ المؤسسات التعليمية من الابتدائي إلى الجامعي، وإحداث تغييرات جذرية في هذه المؤسسات لتستجيب أهدافها وبرامجها ووسائل عملها لمقتضيات «الشريعة الإسلامية». كما يتحمّن وضع مجالات عديدة لأحكام القانونيّة المتعلّقة بالشريعة الإسلامية، والعمل على نشرها في كافة الدول الإسلامية (11).

واعتباراً لأهمية وسائل الإعلام وخطر الصحافة، يؤكّد بعضهم على ضرورة تطهيرها، فيقول: «يجب أن نجعل همّاً الأكبر وشغلنا الشاغل في المدرسة

ذلك كُفْر اعتقاديّ يُحكّم على صاحبه به «الردة» إن كان مسلماً ظاهراً. وكذلك يدخل تحت هذا الحكم كلّ من يعتقد أن تحكيم القوانين الوضعيّة أولى وأحسن من تحكيم «الشريعة»، وكذلك كلّ من يعتقد أن تحكيم القوانين الوضعيّة كتحكيم «الشريعة الإسلامية». أمّا من يحكّم بغير «ما أنزل الله»، وهو يعتقد أنّه تجاوز الحقّ وأخطأ وخالف الصواب فحاله أحسن باعتباره كُفْر كُفْراً عملياً لا يُخرج من الملة !. وبهذا الاعتبار يكون غير الحاكم بـ «ما أنزل الله»، عندهم، كافراً بالوهية الله وخصائصها، لكونه رفض «شريعة الله تعالى»، ويسبب الجحود أو المماحكة أو التأويل أو محاولة المراوغة والتهرّب من تطبيقها، وهو بذلك ظالمٌ وفاسقٌ بمقتضى الآيات القرآنيّة (7). من أجل ذلك، ينادي الإسلاميون، بمختلف فصائلهم وبيئاتهم، وبلهجات وخطابات ومناهج مختلفة، إلى ضرورة تطبيق «الشريعة» ووجوبها، استجابة لـ «الأوامر القرآنيّة»، ومقاومة لمظاهر الفساد والانحطاط والتخلف، واستعادة لفرقة المسلمين وعزّتهم (8) ويُقرّ منظور «تطبيق الشريعة الإسلامية» أن مشروعههم يضطدّ بمعوقات عمدة، منها :

- الأميّة الدينيّة التي تُضعف من حماسة نصرة هذا العمل، بُعد فهمه والإحاطة بأهدافه القريبة والبعيدة.

- نفوذ العلمانيّة في نواحي الحياة.

- سيطرة المنزع العقلاني في تحقيق مصالح الناس.

- الاختلاف بين العاملين في الحقل الإسلامي في مواجهة المؤامرة التي تُحاك ضدّ الإسلام (9). ولكن هذه المعوقات وغيرها لا يمكن أن توهم العزائم في المضيّ قدماً وحسب رأيهم، نخر تطبيق الحكم بـ «ما أنزل الله» وفق تخطيط مُحكّم يمتدّ الغلبة في النهاية للإسلاميين.

وهم يرون أنّ الانتقال من واقع باطل إلى تطبيق الشريعة الإسلامية يستدعي التدرّج بتهنية «الإيمان العميق والصحيح» و«العقيدة الراسخة»، ويوجبون على

والجامعة والإذاعة والصحافة ووسائل الإعلام وأجهزة التعليم والثقافة، إعلاني دور الصحافة والمجلات الحليمة التي تخوي في طوبى كل من ورديلة وتشر الأخبار والدعابات المعرصة والصور العارية، والصُرُت بيد من حديد عليها، وتقليم أظافر محرّزها ليكونوا عبرة لكل فاجر مرتاب، ومحاربة الشر والانحلال بكل صورته وجميع أشكاله وألوانه، وقطع دابر من يدعو إليه» (12)

### ج- الانقلاب الإسلامي:

أسس الداعية الهندي سيد أبي الأعلى المؤدودي (توفي في أمريكا سنة 1979) الجماعة الإسلامية بالهند وكان أميرها عام 1941، وكان من زعماء الدعوة إلى تشكيل الحكومة الباكستانية وفق الشريعة الإسلامية. وقد أُعتقل في باكستان ثلاث مرات وحُكِم عليه بالإعدام ثم خُفّف إلى السجن سبعة «التأجيل العائلي». ويُعتبر المؤدودي من أبرز مُرْشِدِي الحركات الإسلامية والسلفية في العالم. ظهر بزي كُفَّهِر الدولة الإسلامية لا يكون بطريقة خارقة للعادة بقدر ما يكون في حاجة إلى أن تبرز أولاً حركة شاملة مبنية على نظرية الحياة الإسلامية وفكرتها وعلى قواعد وقيم خلقية وعملية توافق روح الإسلام وتوائم طبيعته. ويقوم بمهام هذه الحركة قادة يظهرون استعدادهم التام للاصطباح بهذه الصبغة «المخصوصة» من الإنسانية ويسعون لنشر العقيدة الإسلامية ويبدلون جهودهم في بث روح الإسلام الخلقية في المجتمع، ثم يُقام نظام تعليمي وثقافتي جديد، على هذا الأساس، ليهيئ رجالا مطبوعين بـ «طابع الإسلام الخاص» ويخرج بفضلهم «مُروخون مسلمون» وفلاسفة مسلمون» وفنانون مسلمون» واقتصاديون مسلمون» وقانونيون مسلمون» و«مالئون مسلمون» وساسة مسلمون» وغير ذلك من الكفاءات «المُسلّمة» في مختلف الاختصاصات حتى يقارعوا أئمة الفكر «ممن لا يؤمنون بالله ولا

باليوم الآخر ويجاذبهم بحيل حتى يسقطوا سلطان مسؤولهم الفكري على عقولهم وأذهانهم ويُرغوبهم على الاستسلام لزعامتهم الفكرية والعقلية»، والنظام التعليمي السائد، حسب رأي المؤدودي، قادراً على تخريج العمال والموظفين والقضاة ووزراء الحكومات القائمة على مبادئ «غير مبادئ الإسلام»، ولكنه لا يستطيع أن يُعدّ للمحاكم الإسلامية» خادماً واحداً من خُدّامها أو يخرج للشرطة الإسلامية» شرطياً واحداً من عامة أعوانها. ثم تتوسع هذه الحركة الإسلامية بسيادتها الفكرية والعقلية على مختلف مناطق العالم لمكافحة «النظام الباطل المعوج السائد في المجتمع الإنساني».

وبهذه الاستراتيجية المحلية والتوسعية بعد المؤدودي يفتتح «الانقلاب العظيم في أفكار العامة وتتطش الحياة الاجتماعية إلى هذا النظام المخصوص من الحكم» في «الانقلاب الإسلامي» لا يتنجع ولا يعطي نتائج المرجوة إلا إذا قامت حركة شعبية على أساس نظريات الأحكام القرآنية ولعامة سيرة الرسول صل الله عليه وسلم وسنته الطاهرة، ونهوض هذه الحركة الشعبية وقوتها موهوبان بـ «جهادها المستمر العنيف» حتى تغير «أسس الجاهلية الفكرية والخلقية والنفسية والثقافية السائدة في الحياة الاجتماعية». ويؤمن المؤدودي أن المسلمين لا يزالون يجهلون مزاي الدولة الإسلامية ومنافعها ومحاسنها، لأنهم وُلدوا في بيوت المسلمين وترعرعوا فيها لكنهم تنفخوا بثقافة أوروبية واقتبسوا نظرياتهم وآراءهم في العمران والاجتماع من تاريخ أوروبا وسياساتها وعلومها العمرانية، لذلك لم تقبل أذهانهم «الفكرة الإسلامية» واستعصى عليهم إدراك «حقيقتها السامية»، وبقيت نظرية «الدولة الفكرية» وهي الدول الإسلامية لا تزال غريبة.

ومن مزاي الدولة الإسلامية، حسب المؤدودي: أساساً بنائها: تصوّر مفهوم حاكمية الله الواحد الأحد،

ونظريتها الأساسية : «الأمر» و«الحُكم» و«التشريع» يختص بها الله وحده، وليس لقدرد أو أسرة أو طبقة أو شعب أو النوع البشري شيء من سلطة الأمر والتشريع، فلا مجال في حظيرة الإسلام ودائرة نفوذه إلا «لدولة» يقوم فيها المرء بوطئته خليفة لله تباركت أسماؤه، ولا تنأى هذه الخلافة بوجه صحيح إلا من جهتين : إما أن يكون ذلك الخليفة رسولا من الله أو رجلا يتبع الرسول في ما جاء به من الشرع والقانون من عند ربه» (13).

وقد حدّد المؤدودي مصادر الدستور «الإسلامي»، فقصرها على أربعة :

- القرآن

- سنة الرسول

- أعمال الخلفاء الراشدين

- مذاهب المجتهدين.

وتختلف الدولة «الإسلامية» عن الدولة «اللاإدنية» اختلافا كليا في بنيتها وطبيعتها وهنتها التركيبية، فمذك حسب المؤدودي، تحتاج في تأسيس بنيانها وإدارة شؤونها إلى «عقلية مخصصة» و«خلق مخصوص» و«سيرة مخصصة». «فجنودها وشرطتها ومحاكمها وضرائبها وخطتها الإدارية وسياستها الخارجية وقوانينها للسلم والحرب كلها تختلف اختلافا كليا عن أمثالها في الدول «اللاإدنية»، وكل من أعد لإدارة الدولة «اللاإدنية» ورتب تربية خلقية وفكرية ملائمة لطبيعتها لا يصلح لشيء من أمور الدولة «الإسلامية» لأنها -حسب المؤدودي- «تطلب وتقضي أن يكون سائر أجزاء حياتها الاجتماعية وجميع مقومات بنيتها الإدارية من الرعاية والمتخين والنواب والموظفين والقضاة والحكام وقواد المساكين والوزراء والسفراء ونظائر مختلف الدوائر والمصالح من الطراز الخاص والمناهج القد والمبتكر وهي تطلب بسجيتها رجلا يخشون الله ويخافون حسابه، ويتمسكون في كل حال

بما وضع الله من دستور وبما سنّ لهم من منهاج للعمل إلى الأبد، وإذا دخلوا أرضا «غزاة فاتحين» أمن أهلها منهم (14).

ويثبت المؤدودي أن «الديمقراطية» ليست من الإسلام في شيء، فلا يصح إطلاق كلمة «الديمقراطية» على نظام الدولة «الإسلامية»، بل أصدق منها تعبيراً، حسب رأيه، أن نقول :

«الحكومة الإلهية الإسلامية»

أو : «التيوقراطية الإسلامية»

أو : «التيوقراطية الديمقراطية»

أو : «الحكومة الإلهية الديمقراطية»

وتختلف عن «التيوقراطية الأوروبية» التي تقوم فيها طبقة من السدة مخصصة تُشرعون للناس قانوناً من عند أنفسهم حسب ما شاءت أهواؤهم وأغراضهم.

أما «التيوقراطية الإسلامية» فإنها تكون بأيدي المسلمين، وهم الذين يتولون أمرها والقيام بشؤونها وفق ما ورد به كتاب الله وسنة رسوله، ووفق هذا الطراز من الحكم تُحوّل للمسلمين «حاكمة شعبية مقيدة تحت سلطة الله القاهرة». أما القوانين والتشريعات فهي جاهزة مؤيدة، يتضمنها النص الديني، ولكنها تحتاج أحيانا إلى شرح أو إيضاح، فلا يقوم بذلك إلا «من بلغ درجة الاجتهاد من عامة المسلمين» وفي هذا السياق يعتبر المؤدودي أن الديمقراطية الغربية موهة، وأصحابها يتشذّبون بأن فيها سيادة الشعب، في حين أن الذين تتكوّن منهم لا يسّنّ كلهم القوانين ولا ينفذونها جميعا بل يضطرون إلى تفويض سلطانهم إلى رجال يختارونهم من بينهم ليشروعوا قوانين ينفذونها ولأجل هذا الغرض يضعون نظاما للانتخاب خاصا ولا ينجح فيه إلا من يرغب الناس ويستولي على عقولهم بماله وعلمه ودعائه» (15).

ومبادئ الحُكم «الإسلامي»، عند المؤددي،  
سبعة لا تأس لها، وهي:

- سيادة القانون الإلهي

- العدل بين الناس

- المساواة بين المسلمين

- مسؤولية الحكومة

- الشورى

- الطاعة في المعروف

- طلب السلطة ممنوع.

ومن الأسس المتينة التي تقوم عليها الدولة الدِّينية -حسب المؤددي- تصفية كل كفءات الدولة «اللا دينية»، فقصة هذه الدولة، ورؤساء محاكمها ليسوا بأهل لأن يُنَاط بِعُهدتهم أي عمل مُهما كان حقيقياً في محاكم الدولة «الإسلامية»، وكذلك الشرطة «اللا دينية» فهي لا تستحق أن يُفوض إليها أمر، وكذلك الجيش لا يُمكنهم أن يتجندوا في الجيش «الإسلامي»، بل يدعى الدول «الإسلامية» عند قيامها أن تخرج حوزة «الحارِجة» في السجن عقاباً لهم على ما اقترَفوه من الكذب وما ابتكروه من أساليب المكر والخديعة وأن يُخْرَمُوا من جميع المناصب (16)

### 3 - التكفير والجهاد حتى الحُكم «الإسلامي» عند سيّد قطب :

لقد شغلت شخصية سيّد قطب (ت1966) الناس ببراء تركيبها الفكرية، وتعدّد مواهبها الإبداعية، وتباين رؤاها العقديّة والثقافيّة إلى حدّ التناقض والغرابة. فالرجل الذي يرفض محافظة مصطفى صادق الرافعي (ت1937) وتقليديّته، ويُعجّب بطله حسين (ت1973)، وتوفيق الحكيم (ت1987)، ويغالي في تعظيم موهبة عباس محمود العقّاد (ت1964) الشعرية، ويكتب الشّر والشفر، ويخوض المعارك الأدبية المشهودة، وينشر

«التصوير الفتي في القرآن» و«النقد الأدبي، أصوله ومناهجه»،.. هذا الرجل هو نفْسُه الذي يُصدّر سنة 1964 آخر كتاب في حياته هو «معالم في الطريق»، وقد ألفه ليكون بياناً لمنهج عمل الحركة الإسلامية، وتوضيحاً لمعالم طريقها في الدعوة إلى الله.

وأساس الكتاب فصولٌ كتبها سيّد قطب من سجنه، ثم أوصلها، بواسطة أخته حميدة قطب (ت2012) وزينب الغزالي (ت2005)، إلى التنظيم الإخواني الجديد الذي كان يعمل خارج السجن، ثم خرج سيّد قطب من السجن وأشرف عليه وقاده.

وبما أنه قاد هذا التنظيم بإذن من المرشد العام للإخوان المسلمين آنذاك حسن الهضيبي (ت1973)، وبما أن كتاب «معالم في الطريق» هو منهاج عمل التنظيم الجديد، فإن الهضيبي، كما يؤكد المطلعون، قد قرأ الكتاب قبل طبعته، وسُربه، وأذن بنشره وباعتماده في منهاج العمل الإخواني. مع أن بعض الإخوانيين، من قبل إلى يومنا هذا، يحاولون إنكار هذا البتّي، مبينين أن سيّد قطب ليس مفكراً إخوانياً، وأن كتبه الحركيّة ليست مستمدة عند الإخوان، وأنه خرج عن منهج الإخوان بتفسيره «في ظلال القرآن» الصادر في أجزاء منذ 1952، وكتابه «معالم في الطريق» الذي يثيرُ بعض «جماعة الإخوان المسلمين» من الأفكار الواردة فيه (17)، فهو مرجع عقيدة الجهاد المُنيّة على تكفير المجتمع، في تنظيمات الحركة الإسلامية (18)

أ- جاهليّة العصر، ورسالة التنظيم الحركيّ : لقد أكّد سيّد قطب على أن السّريّة تقف في القرن العشرين على حافة الهاوية بسبب إفلاسها في عالم القيم. فالعالم يعيش كلّهُ في «جاهليّة» تعتدي على سلطان الله في الأرض، وعلى أخصّ خصائص الألوّهية، وهي «الحاكميّة» التي أسندت إلى البشر عوض أن تُسند إلى الله.

وقد اعتبر قطب أن «جاهليّة» هذا العصر هي، تماماً، كالجاهلية التي عاصرها الإسلام أو هي أظلم،



ويقول: «كل ما حولنا جاهلية.. تصوّرات الناس وعقائدهم، وعاداتهم وتقاليدهم، موارد ثقافتهم، فنونهم وآدابهم، شرائعهم وقوانينهم، حتى الكثير ممّا نحسبه ثقافة إسلامية ومراجع إسلامية وفلسفة إسلامية وتفكيراً إسلامياً هو كذلك من صنع هذه الجاهلية» (19).

ويرى سيد قطب أنّ المجتمع «الجاهلي» هو كلّ مجتمع غير مُسلم، ولا يخلص عبوديته لله وحده في التصوّر الاعتقادي وفي الشعائر التبتّية، وفي الشرائع القانونية، وتدخل في إطاره جميع المجتمعات القائمة اليوم في الأرض: المجتمعات الشيوعية، المجتمعات الوثنية، المجتمعات اليهودية والنصرانية، المجتمعات التي تزعم لنفسها أنها مُسلمة والتي يعلن بعضها «علمانيّة» وعدم علاقتها بالدين أصلاً، وبعضها يعلن أنّه يحترم الدين، ولكنه يخرج الدين من نظامه الاجتماعي

لقد بيّن سيد قطب في كتابه «معالم في الطريق» أنّ وجود الأمة الإسلامية قد انقطع منذ قرون كثيرة، وأنّ مصطلح «العالم الإسلامي» قد أصبح لا قيمة له بالإسلام باعتبار ما سلط عليه من تهيش وإفساد ويحدّد معنى «الأمة المسلمة» بمعنى الجماعة التي تنبثق حياتهم وتصوراتهم وأوضاعهم وأنظمتهم وقيمهم وموازنهم كلها من المنهج الإسلامي، ويحكمون بشريعة الله في الأرض. ولذلك يعلن موقفه الصريح قائلاً: «المسألة في حقيقتها هي مسألة كفر وإيمان، مسألة شرك وتوحيد، مسألة جاهلية وإسلام، وهذا ما يعني أنّ يكون واضحاً.. إنّ الناس ليسوا مسلمين كما يدّعون، وهم يخيّون حياة الجاهليّة» (20).

ورفّق هذا التصوّر بحدّد سيد قطب طبيعة المعركة، فيقول: «إنّها ليست معركة سياسية ولا معركة اقتصادية، ولا معركة عنصرية.. ولو كانت شيئاً من هذا السهل وفّقها وسهل حلّها شكلها، ولكنّها في صميمها معركة عقيدة، إمّا كفر وإمّا إيمان.. إمّا جاهلية وإمّا إسلام» (21).

مؤلّفات محمد قطب شقيق سيد، ومنها: «جاهلية القرن العشرين»، «وهل نحن مسلمون؟».. كما ينهب سيد قطب إلى أنّ العالم الغربي لا يستحقّ الوجود بعدما انتهت «الديمقراطية» فيه إلى ما يشبه الإفلاس، وأنّ النهضة العلمية الأوروبية المبتدئة في القرن السادس عشر الميلادي والواصلة إلى ذروتها خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر لم تعد تملك رصيذاً جديداً. من أجل ذلك لا بدّ من قيادة للبشرية جديدة تملك القدرة على صيانة الحضارة المادية التي وصلت إليها البشرية عن طريق العبقريّة الأوروبية في الإبداع المادي، وتزود البشرية بقيم جديدة جدّة كاملة بالقياس إلى ما عرفته البشرية، ويمنّحها أصيل ولجائي وواقعي في الوقت ذاته. والإسلام وحده هو الذي يملك تلك القيم وهذا المسح.

لا يفرّد سيد قطب في التكلّم باسم «الإسلام» مؤكداً: «إنّنا نحن الذين تقدّم الإسلام للناس» (22)، ويتزعم «حزب القلاع «الجاهليّة»، وأفضا ما سناه به «المهادنة» و«التكليف» إلى استبدال مصطلحات «ديمقراطية الإسلام» و«الشرعية الإسلامية» بـ«فهم وجماعته، كما يصريح هو، يرفضون جميع الأنظمة في الشرق وفي الغرب، لأنّها منحطة ومتخلفة بالقياس إلى ما يريد الإسلام أن يبلغ بالشريعة إليه.

ويتحمّن، والحالة هذه، ظهور طليعة مسلمة تمضي في خضمّ الجاهلية الضاربة الأطناب في أرجاء الأرض جميعاً، ولكنها تمضي وهي تزاول نوحاً من العزلة من جانب، ونوحاً من الاتصال من الجانب الآخر بالجاهلية المحيطة.

**ب- الوطن:** يؤكّد سيد قطب على أنّ مشروع «البعث الإسلامي» خطوة لا يمكن تخطيها، وبمقتضاها يتمّ إعادة وجود الأمة المسلمة، لكنّ يؤدّي الإسلام دوره المرتقب في قيادة البشرية مرّة أخرى. وليس مطلوباً من هذه الأمة، حسب سيد قطب، أن تقدّم للبشرية توفّقاً خارقاً في الإبداع الماديّ تخفي لها الرقاب، ويفرض

مهم غاية الصراحة.. هذه الجاهلية التي أنتم فيها نجس والله يريد أن يطهركم» (24).

على هذه العقيدة التي اعتبرها سيد قطب هي «الإسلام» وماعداها كفر وظلمات، يتأسس التنظيم الجهادي الزعيم بإخراج العالم بأسره من الظلمات إلى النور؟..

**ج- الجهاد :** يتكلم سيد قطب في مشروعه الجهادي: «معالم في الطريق»، كما قد يتنا، باسم «الإسلام»، ويشلن أنه وجماعته سيقدّمون «الإسلام» للناس. وبناءً على هذه العقيدة، يؤكد قطب على أن الإسلام يهدف ابتداءً إلى إزالة الأنظمة والحكومات التي تقوم على أساس حاكمية البشر للبشر وعبودية الإنسان للإنسان. وهو يرى أن كل من فقه طبيعة الدين الإسلامي، يدرك -بدايةً- حتمية الانطلاق الحركي للإسلام في صورة الجهاد بالسيف إلى جانب الجهاد باليد، ويذكر أن ذلك لم يكن حركة دفاعية بالمعنى الضيق الذي فهم اليوم، من اصطلاح «الحزب الدفاعية»

فالإسلام، حسب سيد قطب، انطلق في الأرض بالجهاد لتطهير «مملكة الهوى البشري» في الأرض، وإقامة «مملكة الشريعة الإلهية» في عالم الإنسان، أما محاولة إيجاد مبررات دفاعية للجهاد الإسلامي بالمعنى الضيق للمفهوم المصري للحرب الدفاعية، ومحاولة البحث عن أسانيد لإثبات أن وقائع «الجهاد الإسلامي» كانت لمجرد صد العدوان من القوى المجاورة على «الوطن الإسلامي»، وهو في عرّف بعضهم جزيرة العرب، فهي محاولة تنم عن قلة إدراك لطبيعة هذا الدين ولطبيعة الدور الذي جاء ليقوم به في الأرض، كما أنها محاولة تشي بالهزيمة أمام ضغط الواقع الحاضر وأمام الهجوم الاستراتيجي الماكر على «الجهاد الإسلامي».

وتباً لذلك، ينكر سيد قطب على المسلمين الذين

قيادتها العالمية من هذه الزاوية لأنها من المستحيل أن تلحق بالعقيدة الأوروبية، فلابد حينئذ من مؤهل آخر هو «العقيدة» و«المنهج» الذي يسمح للبشرية أن تحتفظ بنتائج العقيدة المادية تحت إشراف تصوّر آخر يلي حاحه الفطرة كما يليها الإبداع المادي، والزعم بذلك هو المجتمع المسلم.

وفي هذا السياق، يعتبر سيد قطب «الوطن» داراً تحكمها عقيدة ومنهج حياة وشريعة من الله، و«الجنسية» هي عقيدة ومنهج حياة ذلك هو المعنى اللائق بالإنسان، أما المعاني الأخرى لـ «الوطن» و«المشيرة» و«القبيلة» و«الجنسية» فهي مظاهر «شركة» حسب سيد قطب الذي يقول في معرض الدفاع عن ضرورة الجهاد من أجل إقرار «العقيدة» و«المنهج» : «والذين يبحثون عن مبررات للجهاد الإسلامي في حماية الوطن الإسلامي، يغضون من شأن المنهج ويعتبرونه أقل من الوطن، وهذه ليست نظرة الإسلام إلى هذه الاعتبارات. إنها نظرة غربية على الحسن الإسلامي» أما الأرض بذاتها فلا اعتبار لها ولا وزن، وكل قيمة للأرض في التصوّر الإسلامي، إنما هي مستمدة من سيادة منهج الله وسلطانه فيها» (23). وفق هذا التصوّر، ينادي سيد قطب إلى ضرورة التخلص من ضغط المجتمع الجاهلي والتصورات الجاهلية والتقاليد الجاهلية والقيادة الجاهلية. ويؤكد على أن مهمته الأولى، هو وجماعته، هي تغيير هذا المجتمع من أسامه. وأولى الخطوات في طريق التغيير هو «الاستلاء» على هذا المجتمع وقيمه وتصوّراته، وألا تمكّن الجماعة في قيمها وتصوّراتها قليلاً أو كثيراً لتلتقي مع هذا المجتمع الضال والكافر في منتصف الطريق.

فسيد قطب لا يؤمن بالملاتية ولا بالمصاحبة، بل لا يرى غير المواجهة سبيلاً إلى الأسلمة والتطهير، إذ يقول: «لن نتدسّس إليهم بالإسلام تدسّسا، ولن نرث على شهورهم وتصوّراتهم المنحرفة، سنكون صرحاء

لم يبقَ لهم من الإسلام إلا العنوان، والمهزومين روحياً، اعتقادهم أن الإسلام لا يجاهد إلا للدفاع، وتخليهم عن منهجه وهو إزالة الطواغيت كلها من الأرض جميعاً، وتعطيم الأنظمة السياسية الحاكمة. ويعتبر قطب أن الحركة الإسلامية تواجه واقعاً بشرياً غارقاً في جاهلية اعتقادية تصورية، بوسائل مكافئة لوجوده الواقعي، ومعنى ذلك أنها تواجه بالدعوة والبيان، وكذلك بالقوة والجهد لإزالة الأنظمة والسلطات القائمة عليها. فالحركة الإسلامية لا تكفي بالبيان في وجه السلطان المادي، مثلما لا تستخدم القهر المادي لخصائص الأفراد. والتنظيم الحركي والبيان متلازمان، وهما، معاً، يواجهان العقبات المادية، وفي مقدمتها السلطان السياسي القائم على العوامل الاقتصادية التصورية والعنصرية والطبقية والاجتماعية والاقتصادية المعقدة المتشابكة. كما أن التنظيم الحركي والبيان، لا بدّ منهما لانطلاق حركة تحرير الإنسان في الأرض، ولترجيح الضربات للقوى السياسية. ومن سمات هذه الحركة، كما يجدها قطب، الضغط التشريعي للعلاقات بين المجتمع وبين وسائل المجتمعات الأخرى، وقيام ذلك الضغط على أساس أن الإسلام لله هو الأصل العالمي الذي على البشرية كلها أن تفي إليه، أو أن تسالمة بحملتها، فلا تقف لدعوته بأيّ حائل من نظام سياسي أو قوة عادية، وأن تخلي بينه وبين كل فرد يختاره أو لا يختاره بمطلق إرادته، ولكن لا يقاومه، ولا يحاربه، فإن فعل ذلك أحد كان على الإسلام أن يقاتله حتى يقتله أو حتى يعلن إسلامه ولا يفرّط سيد قطب في التوكيد على أن «الجهاد ضرورة للدعوة، وليس العضر، حسب رأيه، عصر الموعظة الحسنة والاكتفاء باللسان والبيان الفلسفي النظري، سواء أكانت دار الإسلام آمنة أم مهدّدة من جيرانها. والإسلام حين يسمى إلى السلم، لا يقصد السلم الرخيصة، وهي مجرد أن يؤمن الرقعة الخاصة التي يحتقن أهلها العقيدة الإسلامية، وإنما هو يريد السلم التي يكون الدين فيها كله لله.

ويستدلّ قطب بما أسماه بـ«جذبة التصوّر الفرائضية» و«جذبة الأحاديث النبوية» التي تحضّ على الجهاد الأبدّي لنشر الإسلام، كما يستدلّ بـ«جذبة الوقائع الجهادية» في صدر الإسلام وعلى مدى طويل من تاريخه، يقول في هذا المعنى: «تضنع هذه الجذبة الواضحة أن يحول في النفس ذلك التفسير الذي يحاوله المهزومون أمام ضغط الواقع الحاضر وأمام الهجوم الاستشراقي الماكر على الجهاد الإسلامي. ومن ذا الذي يسمع قول الله سبحانه في هذا الشأن وقول رسوله صل الله عليه وسلم ويتابع وقائع الجهاد الإسلامي ثم يظنه شأنًا عارضاً مؤقتاً بملابسات تذهب وتجيء ويقف عند حدود الدفاع لتأمين الحدود» (25).

وفي معرض تفسيره للآية 38 من سورة الأنفال: «وَقَاتِلُوهُمْ حَتَّى لَا تَكُونَ فِتْنَةٌ وَيَكُونَ الدِّينُ كُلُّهُ لِلَّهِ»، يبيّن سيد قطب أن هذه الآية تقرّر حكماً دائماً للحركة الإسلامية في مواجهة الواقع الجاهليّ الدائم، ولا بدّ لتحتفي هذه الحركة الضخم حسب نظره، من أمرين أساسيين، أولهما دفع الأذى والفتنة عن معتنقون هذا الدين ويعلمون تحرّره من حاكمية الإنسان، وثانيهما تحطيم كلّ قوة في الأرض تقوم على عبودية البشر للبشر في أيّ صورة من الصور. ويعتبر مثل هذه الآيات الداعية إلى القتال، أقوى الميوزات الأدبية التي تحفّز على المد الإسلامي المتنازل مع الجهاد (26).

لقد عدّ سيد قطب محاربة الأنظمة السياسية المدنية من بواصث الجهاد، فهي أنظمة مرّة الأثر فيها إلى البشر، ومصدر السلطات فيها هم البشر، وهو تأليه لهم. وإعلان الحرب على هذه الأنظمة هو انتزاع سلطان الله المنتصب وروحه إلى الله، وطرد المفتصين له الذين يتحكمون الناس بشرائع من عد أنفسهم، فيقومون منهم مقام الأرباب، ويقوم الناس منهم مقام العبيد. كما أن الحرب الجهادية ضدّ الأنظمة الوضعية، هي تحطيم لمملكة البشر لإقامة مملكة الله

قطب كان، بحق، بياناً منهجياً للتنظيمات الجهادية التي تنطق باسم «الإسلام»، والتي تبني تحركاتها على تكفير المجتمعات الإسلامية، وتضبط، وفق تلك العقيدة، استراتيجية «الفتح الإسلامي» الذي يزيل «الجاهلية» في الأفكار والمادات والتقاليد والأنظمة السياسية والقوانين، ليظهرها به «الحاكمية الإلهية» في كل شيء.

وليس من الصواب، حسب هذا الفكر، أن يكتفي ممثلو الإسلام الفاتحون، بالحكمة والموعظة الحسنة، بل من اللازم أن يكون هناك جهاد يقاثلون به الذين لا يحكمون بما «أنزل الله» ولا يحرمون ما حرم الله ورسوله ولا يدينون دين الحق، وتكون هناك بهذا التوجه معركة بين مسلمين «خُلص» وبين مسلمين «مزيفين» أو «كفار»، في ديار الإسلام وديار الكفر على حد سواء، وتكون هناك :

قوة حرية، سلاح

غروب... مجاهدة في سبيل الله..

هناك، شباهة...

#### 4 - نصيب الحركات «الإسلامية»

##### من الدين والسياسة :

لم يزل الجدل قائماً بين عموم الناس وفي الأوساط المثقفة، حول علاقة الأحزاب السياسية «الدينية» أو ذات المرجعية «الدينية» بالدين ؟ :

هل تمثل الدين حقاً؟

هل هي ملتزمة به التزاماً تاماً، أم التزاماً انتقائياً متفعلاً حسانياً؟

هل فهمها للدين واحد أم متعدّد؟

ماهو «الدين» -بالضبط- حينئذ؟

ما نسبة «تيقراطية» هذه الأحزاب ومدى تأثيرها؟

في الأرض، وينبغي قُطْب أن تقوم مملكة الله في الأرض بأن يتولى الحاكمية رجالٌ بأعيانهم، هم رجال الدين، كما كان الأمر في سلطان الكنيسة، ولا رجال ينطقون باسم الآلهة كما كان الحال يُعرَف باسم «التيقراطية» أو «الحكم الإلهي المقدّس»، ولكنها تقوم بأن تكون شريعة الله هي الحاكمة، وأن يكون مرّة الأمر إلى الله وفق ما قرّره من شريعة مبيّنة. ولا تكون سيادة الشريعة الإلهية وحدها وإلغاء القوانين البشرية بمجرد التبليغ والبيان بل، وكذلك، بالحديد والنار ويرى قطب، أنّ من حقّ «الإسلام» الذي تمثّله الحركة الإسلامية أن يتحرّك ليحطّم الحواجز من الأنظمة والأوضاع التي تغلّ من حرية الإنسان في الاختيار فالإسلام ليس مجرد عقيدة حتى يقنع بإبلاغ عقيدته للناس بوسيلة البيان، وإنما هو منهج يتمثل في تجمع تنظيمي حرّكي يزحف لتحرير كل الناس والتجمّعات الأخرى وحشماً وجد التجمّع الإسلامي الذي يتمثل فيه المنهج الإلهي، فإنّ الله يمنحه حقّ الحركة والانطلاق ليحطّم السلطات وتقرير النظام مع ترك مسألة العقيدة الرجولية الحزبية للوجدان. فالجهاد من لوازم الحركة الإسلامية، وإذا كفّ الله أيدي الجماعة المسلمة فترة عن الجهاد، فهذه مسألة استراتيجية، لا مسألة مبدأ، ومسألة مقتضيات حركة لا مسألة عقيدة. والجهاد، حسب سيد قطب، لا ينقطع حتّى يُدْعن العالم بأسره لسلطان الشريعة الإسلامية، ولذلك يرى أن البلدان المعادية للإسلام قد يأتي عليها زمان تُؤثّر فيه أن لا تهاجم «الإسلام» إذا تركها تزاوُل عبودية البشر للبشر داخل حدودها الإقليمية، ولكنّ «الإسلام» لا يهادنُها إلا أن تغلن استسلامها لسلطانها، وهذه «القوة الهجومية» هي عزّة «الإسلام» حسب رأي سيد قطب، إذ يقول: «وفوق بين تصوّر الإسلام على هذه الطبيعة وتصوره قابلاً داخل حدود إقليمية أو عصرية لا يُحرّكه إلا خوف الاعتداء» (27). هكذا، إذن، يتضح أنّ كتاب «معالم في الطريق» لزعيم جماعة الإخوان المسلمين سيد

هل هي تمارس السياسة بمكرها وحساباتها أم هي تلتقي الدين بأخلاقه السامية وتحمية؟، ما مدى وجاهة القول إن هذا النوع من الأحزاب «سياسي» مشر ومتاجر بالدين؟

وإذا كان بعض منها اليوم «يُغازل» الغرب، ويستमित في حماية مصالحه، وينتهي في الحفاظ على مكاسب «حادثته» فما الحدود الفاصلة بين الأحزاب «ذات المرجعية الدينية» وبين الأحزاب «الليبرالية»؟، بل ما الجدوى والمعنى من وجود هذه الأحزاب «الإسلامية» إذا انقضت -جملة وتفصيلاً- مع الأحزاب «المتغربة» «المتحررة» على اليسار وعلى اليمين؟

هل هو «التكتيك» أو «المختلطة» و«المراوغة» و«التصوي» أو «الاستدراج» أو «الحيلة» و«الخدعة» و«المكيدة»؟..

يؤكد المفكر هشام جعيط، على أن السياسة شرٌّ بالطبع لأنها تلتقي المطامع والمطامع والكُزْء والغضب، وقد ورث العالم الإسلامي عن الممارسة السياسية في العصر العباسي، امتهان الإنسان ونهيبته، ولقلب حلق الدولة وفئات أخرى «الشُر السياسي»، في بعدٍ كامل عن لب الإسلام والقرآن حيث احترام الذات البشرية وتكريمها.

ويذكر أن الدعوة المحمدية كانت في خط التوحيدية السامية من إبراهيم إلى موسى إلى عيسى وأنها مثلت «حادثة العرب» في ذلك العصر لأنها أخرجتهم من «البداية الدينية» وكوّنت مفهوم الدولة لديهم فآلحتهم بمستوى الشعوب المجاورة وأدخلتهم في تاريخية الروح وتاريخ الحضارة، وخاطبت الإنسان قصد تحويله إلى الخير، متخفية بذلك عن سعة الانتقامات الجماعية التي كانت سائدة في الجاهلية.

وقد تُرجم ذلك -حسب جعيط- في العصر الأول للخلفاء الراشدين سياسياً حيث أن «السلطة السياسية لم

تلتجأ أبداً إلى إعدام معارضين وحتى منشقين حتى عثمان المرفوض جداً لم يلجأ أبداً إلا لنفي مُعارضيه نفيًا قصير الأمد أو إلى بعض العقوبات الجسدية فلم يقتل أحداً وكان هو المقتول في نهاية الأمر، وكان عيني شديد الصبر على الخوارج حتى قاموا بأعمال قتل فردية وتجمّعا معلنين أنهم في حالة انشقاق وحرب، عندها ردّ بالحرب باعتبارها عملاً جماعياً يرمي إلى حفظ الأمة. والأمور تستغفر لا حقا في عهد الأمويين وبالأخص في عهد العباسيين من جزاء تطوّر داخلي وتحت تأثير ممارسات الحضارات السابقة في آن. (28).

ويذهب في هذا السياق إلى أن «الإسلام السياسي الحالي» لا علاقة له بـ «الإسلام التقليدي»، ويصنّ أن «الحركات الإسلامية» ليست حقيقة دينية في الأعماق ولا من وجهة الثقافة الدينية الفكرية، «لأن القواعد الفكرية ضعيفة»، والتيارات الإسلامية تدعو إلى الثورة بعد الثورات الوطنية والقومية التحديشية، وهذه التيارات هي رفلاخ بحسب جعيط، «اتجاه ثوري»، ولكنها لا تفيد الثورة في شيء، لأن «الثورة» لا يمكن أن تعني إلا التحديث والتقدم، في حين أن هذه «الحركات الإسلامية» تعمل عندما تستقر الأوضاع الجديدة على التراجع وحتى «التوبة»، وتدعو في انغلاق وسطحية إلى تفصيل فساحة القرآن وتقليص عمق رصيده الدلالي والتأويلي بحسب سلطته في تطبيق أحكام العقاب في الشريعة، ولا يمكن أن يعني ذلك سوى تأكيد ثقافي على الذات بمخالفة القيم الإنسانية للحداثة واستبعادها، لأن القرآن لا يمكن اختزاله في الحدود والعقاب في هذه الدنيا بل هو يركّز على الآخرة وعلى الإيمان والأخلاق.

وبذلك لا شأن لهذه التوجهات الأصولية غير «أسلمة المجتمع» و«الجهاد ضدّ نسيان الإسلام» و«الاحتجاج على احتقار الغرب للإسلام» دون أن يكون هذا الموقف الغربي من الدين دافعا «الإسلاميين» إلى البحث عن علة هذا الفراغ الديني، عموما ونسيما، وهو

ولا تخفى خطورة هذه الفتوى باعتبار خلطها المتعسف بين «المقدس» و«الديني»، بين «السمائي» والمحكم» و«الأرضي المتغير» فهل يُعقل أن يُعامل «النظام السياسي» الخاضع لقفل البشر وأعرافهم كأنه «وحي» لا يُمكن، فرابطة العقيدة التي انصوت تحتها الخلافة العثمانية يمكن أن يُحافظ عليها بأشكال سلطوية واسعة أخرى .

إن مثل هذه الفتاوى هي التي يستند إليها اليوم الداعون إلى إحياء «نظام الخلافة»، معتبرين إياه الكفيل الأوحيد بتطبيق الإسلام والضامن الأساسي لتطبيق «الشورى» لا «الديمقراطية»، وهو في نظريهم العامل الأهم في تخلص البلاد العربية الإسلامية من التبعية للغرب، والانسلاخ والدوبان وبصر جمال الدين الأفغاني (ت 1897) ومحمد عبده وأتباعهما من أصحاب الاتجاه الأصولي سلفي النزعة على أن الذي سبب تخلف المسلمين حاضراً هو ابتعادهم عن روح الشريعة والذات حين توخى العثمانيون نظام الحكم المطلق وهو نظام يعتبر خرقاً لنظام الحكم الإسلامي الذي يسميه الكواكي «الدولة الإسلامية» أو «دولة الشورى»

وقد وقف الأفغاني موقف الرفض داعياً إلى وحدة للمسلمين تختلف جذرياً عن تلك التي دعا إليها الخليفة العثماني، رافقاً شعار «الجامعة الإسلامية» وهو شعار يحمل توجهاً ثورياً يقضي بتوحيد المسلمين في النضال ضد الخلافة العثمانية لا بتوحيدهم تحت رايته.

واتخذ محمد عبده في تأييده لأستاذه ورفيقه الأفغاني بشأن الجامعة الإسلامية موقفاً متميزاً باعتباره طالب باستعادة العرب زعامة الأمة. واندفع علي عبد الرازق (ت 1966) في «الإسلام وأصول الحكم» الذي ألفه عام 1925 مدافعاً عن مصطفى كمال أتاتورك من ناحية، وليرد فيه على أنصار الجامعة الإسلامية الذين يعتقدون في ضرورة بقاء الخلافة باعتبارها في الإسلام

أن «القرب عوض الدين بعض الثقافة بدءاً من القرن الثامن عشر، فأبدع النزعة الإنسانية أي الإنسان كقيمة علياً، وتقدم بصفة مذهلة في فك رموز العالم عن طريق العلم، فصار الإنسان الواعي يفقه تركيبة العالم ومضى شوطاً بعيداً في الفلسفة ثم وعى التاريخ الإنساني وتركيبه المجتمعات والدول فالفرغ الديني امتلاً بفضل الفتحاحات الفكرية والفنية مع أن الدين لم يُنحَ تماماً فحرية المعتقد مضمونة إلا أن الإطار المرجعي للحدثة يقلص بالضرورة المشاعر الدينية» (29)

ويشير جعيط في هذا الإطار إلى أن تراث «الإسلام التاريخي» يتعارض مع قيم الحدثة مبيناً أن الاستبداد والمجد الحربي الجهادي والشريعة كما ضبطها الفقهاء تتضارب مع الحرية وحقوق الإنسان وحقوق المرأة، ومن جهة أخرى يوضح أن ليست هناك «حدثة عربية» و«حدثة إسلامية» وغير ذلك من التصنيفات العرقية واللغوية والدينية بل الحدثة هي واحدة في جميع أبعادها و«الإسلام ينتشر أكثر فائزاً في العالم بحدثة الحدثة وليس للاحتجاج ضدها» (30)

ومن أشهر ما عُرف به محمد رشيد رضا (ت 1935) في الميدان السياسي موقفه المحافظ من النظام الديمقراطي الغربي اللاتكّي وحرصه الشديد على إحياء النظام الخلافي التقليدي في العصر الحديث.

وقد جزم رشيد رضا من خلال كتاب له بعنوان «الخلافة أو الإمامة العظمى» بأن نظام الخلافة واجب ومقرر شرعاً بصورة أبدية لا مجال للاجتهاد فيه أو تغييره جذرياً إن دعت الضرورة أو المصلحة إلى ذلك. ولما بادر مصطفى كمال أتاتورك (ت 1938) إلى إلغاء نظام الخلافة القديم في مارس 1924 نهائياً وتعويضه بالنظام الجمهوري الحديث لم يتردد رشيد رضا في تكفيره ورفض النظام السياسي الجديد قائلاً عنه: «محض كفر وارتداد عن الإسلام لا شبهة فيه» (31).

«مليّة» الحُكم التي لا تنقي بالضرورة ثوابت الدّين ومقومات الهويّة، بل تفهم كلّ ذلك وتصوغه ضمن رؤية واسعة تتعدّد فيها المقاربات وتتنامى وفقها الاجتهادات.

وإنّ الحماسة الرعنا في المتأدّة بد «تطبيق الشريعة»، دون التحزّر من سلطة الفهم الضيق للدّين، ومن جهل مقاصده، ومن القراءة الحرّية للقرآن والسنة وإهمال مقامات الخطاب في نصوصها، وسياقات أحكامها وغاياتها، ومن تقدّيس الاجتهاد الفقهي، ومن انعدام وعي الواقع والمتغيرات وعطاءات العقل البشري، فوّتت على أصحاب هذا المشروع، أوّلاً وقبّل كلّ شيء، ومن حيث لا يشعرون، فرصة إقناع الآخر بصواب نظرية هم أوّل المدافعين عنها، ألا وهي: الإسلام صالح لكل زمان ومكان.

واجبة الوجود ومتمتعة بالسلطتين الروحية والزمنية معاً، تربط بين سلطة الدّين والدنيا وهو ما يطلبه «الإسلام» في المنظور السلفي من ناحية، وباعتبارها تتخفى وراء الدّين لتفرض اضطهادها القوميّ لأهم شئ لعل أهمها، عدداً وسعة أرض، الأمة العربية (32).

صفوة القول، في ختام هذه المحاولة، إنّ الخلط بين «الديني» و«السياسي» جرياً وراء امتلاك السلطة، وفرض قراءة للإسلام مخصصة، باستهواء الوجدان، واستمالة العاطفة، وتوجيه النصّ الدينيّ ونوحيته، وتجييش الدعاة والمبشرين السياسويين، ثمّ المواجهة المسلّحة، وإراقة الدماء، أثبتت تاريخياً وواقعياً، عديد الإخفاقات، والمآزق، والمآسي، وفي إساءة للدّين المقدّس والمتعالي على المآرب الشخصية والحسابات الضيقة، كما أنّه تضيق على

## المصادر والمراجع

- ابن عاشور (محمد الطاهي). سرور، لضمّ الاجتماعي في الإسلام، سرور التوسية للتوزيع د ت الثمالي (عبدالمعز) روح التحرّر في القرآن. بالفرنسية والعربية ط 1 بيروت 1985
- حبيب (هشام) أزمة الشريعة الإسلامية ص 1 دار النهضة سربو 2000
- الحوير (إبراهيم) أثر تطبيق الشريعة الإسلامية في حل المشكلات الاجتماعية ط 1 الرياض 1994
- الخالدي (صالح): سيد قطب من الميلاد إلى الاستشهاد. ط 2 دمشق بيروت 1994
- السدلان (صالح): وجوب تطبيق الشريعة الإسلامية في كلّ عصر. ط 1 الرياض 1997
- السماوي (أحمد): الاستبداد والحريّة في فكر النهضة. ط 1 صفاقس 1988
- عبد الرزاق (علي) الإسلام وأصول الحكم. دراسة ووثائق محمد عمارة ط 2 بيروت 1988
- القرضاوي (يوسف): الحلّ الإسلاميّ فريضة وضرورة ط. بيروت 1974
- الصحة الإسلامية. ط 4 القاهرة 1992
- شريعة الإسلام صالحة للتطبيق في كلّ زمان ومكان. ط 2 القاهرة 1993
- من أحرّ صحوة وراثة ط 1 القاهرة 2001
- قطان (سام): معوقات تطبيق الشريعة ط 1 القاهرة 1991
- قطب (سيد): في ظلال القرآن. ط 32 القاهرة 2003
- معالم في الطريق ط 6 القاهرة 1979
- الكواكبي (عبد الرحمن): طلائع الاستبداد ومصارع الاستيعاد. ط. القاهرة 2011
- المالكي (عبدالله) سيادة الأمة قبل تطبيق الشريعة. ط 1 بيروت 2012

- المراكشي (محمد صالح) : قراءات في الفكر العربي الحديث والمعاصر، سلسلة مؤلفات ط الدار التونسية للنشر 1992
- المرامح (محمد) : آثار تطبيق الشريعة الإسلامية في منع الجريمة. ط 2 القاهرة 1992
- المؤدودي (أبو الأعلى) : الخلافة والملك تعريب أحمد إيتريس ط 1 الكويت 1978
- مهاج الانقلاب الإسلامي ط 3 السعودية 1988
- منظرة الإسلام السياسية ط. الكويت 1967
- المجالات والموسوعات
- مجلة المنار ط 2 مصر 1909
- موسوعة السياسة. ط. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت د.ت.

## الهوامش والإحالات

- (1) راجع: موسوعة السياسة صص 166 - 168
- عبد الرحمان الكواكبي صانع الإسلام، صص 15 - 18
- جمال الدين الأفندي الحكومة الاستبدادية، صص 577 - 582 / 601 - 607
- (2) انظر مثلاً: الثعالبي: روح التنوير في القرآن ط 1 بيروت 1985
- حمادي الساجي: الفكر الإسلامي عند الشيخ عبد العزيز الثعالبي صص كتب الرقيم الثعالبي ولحمدي
- الفكر الديني ط تونس 1983 صص 83 - 100
- الكواكبي: المرجع السابق صص 21 - 28
- أحمد السماري: الاستبداد والجبرية في فكر النهضة. ط صفاقس 1988 صص 36 - 40
- (3) راجعه: ط. الشركة التونسية للتوزيع. د.ت. صص 205 - 226
- (4) طبائع الاستبداد صص 27 - 31
- (5) راجع: عبد الله المالكي: سيادة الأمة قبل تطبيق الشريعة. ط بيروت 2012
- (6) راجع: وحوب تطبيق الشريعة الإسلامية والشبهات التي تثار حول تطبيقها. مجموعة بحوث مشروعة السعودية 1981
- (7) المرجع السابق صص 200 - 213 / صالح السدلال: وجوب تطبيق الشريعة الإسلامية في كل عصر ط الرياض 1997 ص 177
- (8) انظر مثلاً: إبراهيم الخوري: أثر تطبيق الشريعة الإسلامية في حل المشكلات الاجتماعية ط الرياض 1994
- محمد المزاحم: آثار تطبيق الشريعة الإسلامية في منع الجريمة. ط 2 القاهرة 1992
- (9) منافع قطان: معوقات تطبيق الشريعة ط 1 القاهرة 1991
- (10) راجع: كتب القرصاوي، مثلاً:
- من أجل صحة ولادة ط 1 القاهرة 2001
- شريعة الإسلام صالحة للتطبيق في كل زمان ومكان. ط القاهرة 1993
- الصحة الإسلامية. ط القاهرة 1992
- الحل الإسلامي لفضيلة وضروية ط. بيروت 1974



- (11) مناع فطّان: البحوث المنشورة، مرجع سابق، صص 175 - 179
- (12) السدلان: المرجع السابق ص 285
- (13) راجع: المؤدودي: منهاج الانقلاب الإسلامي ط 3 السعودية 1988
- (14) المؤدودي: تدوين الدستور الإسلامي مشرة إلكترونية على موقع: منبر التوحيد والجهاد
- (15) راجع: المؤدودي: نظرية الإسلام السياسية ط. الكويت 1967
- (16) راجع: المؤدودي: الخلافة والملك. تعريب: أحمد إدريس ط 1 الكويت 1978
- (17) راجع صلاح الخالدي: سيد قطب من الميلاد إلى الاستشهاد ط 2 دمشق بيروت 1994
- (18) راجع ما يورده، في الكتاب «معالم في الطريق» ط 6 القاهرة 1979، خاصة فصولي «اجهاد في سبيل الله» و«لا إله إلا الله منهج حياة»
- (19) معالم في الطريق ص 17
- (20) م.س.ص ص 158
- (21) م.س.ص ص 185
- (22) م.س.ص ص 159
- (23) م.س.ص ص 76
- (24) م.س.ص ص 153
- (25) م.س.ص ص 68
- (26) سيد قطب: في ظلال القرآن. ط 32 القاهرة 2003 صص 1508 - 1509
- (27) معالم في الطريق ص 78
- (28) جعيط: أزمة الثقافة الإسلامية ط. 1 دار الطليعة بيروت 2000 ص 52
- (29) المرجع السابق صص 11 - 12
- (30) المرجع السابق ص 1
- (31) انظر المراكشي: برهات في الفكر لعربي حبيب وسماعين ص. إندثار (توسمة للنشر 1992 صص 77 - 73
- (32) انظر: السماوي: الاستبداد والحزبية في فكر النهضة ص 28

# مرافعة في حق عميد الأدب العربي تصحيح خطأ تاريخي حول موقف طه حسين من الاستعمار الفرنسي

أحسن بشاي / جامعي، الجزائر

«فمن أين لنا العلم بأخبار الأمم  
لولا خوالد آثار القلم»

أبو الريحان البيروني

عقلا هادئة فكريا واضحة بمصدا - روح الحضارة الأوروبية الحديثة في بعدها الإنساني - ليست تحمي على أي فارئ لهذا الكتاب مجاهرة طه حسين شمه امصري؛ ومن حلاله الشعوب العربية المستعمرة كلها، بأن الاستقلال لا يعني لها شيئا، تاريخيا وحضرة، إن لم تُعده شرطا تاريخيا، وشرطا تاريخيا فقط، لغاية أسمي منه؛ وأن تتعاطى معه بوصفه فرصة تاريخية، وفرصة تاريخية فحسب أيضا، تنهض فيها . . . بواجبات خطيرة وتبعات ثقال»(1) على حد قوله.

وليس التهوض بهذه الواجبات الخطيرة والتبعات الثقال، في رأي العميد، إلا رفع التحدي التاريخي الذي فرضته هذه الحضارة الأوروبية الحديثة، بعلومها وثقافتها على بقية العالم. فنحن نعيش كما يقول: «في عصر من أعصر ما يوصف به أن الحرية والاستقلال فيه ليسا غاية تقصد إليهما الشعوب وتسمى لها الأمم، وإنما هي وسيلة إلى أعراض أرقى منها وأبقى، وأشمل فائدة وأعم نفعاً. . .» ذلك أن شعوبا كثيرة من الناس في أقطار كثيرة من الأرض كانت، كما يضيف . . . تعيش حرة مستقلة، فلم تنغ عنها الحرية شيئا ولم يُجَد عليها الاستقلال نفعاً، ولم تعصمها الحرية والاستقلال من أن تعدي عليها شعوب أخرى تستمتع بالحرية والاستقلال

■ يتعذر على من لم يطلع على كتاب طه حسين «مستقبل الثقافة في مصر» أن يفهم بعمق موقفه السياسي والأخلاقي من الاستعمار عموما، ومن مستقبل الشعوب العربية المستعمرة الحضاري بشكل خاص. ففي هذا الكتاب - الوثيقة؛ وفي فصله الأول تحديدا، موقف من الاستعمار دال في الزمان 1938؛ أي بعد معاهدة لندن 1936 الخاصة باستقلال مصر بسنتين، وتصور لمستقبل حضاري لهذه الشعوب دال في المكان والوجهة؛ رسم رؤية مستقبلية حضارية مؤسسة

أوروبا الحضارة، مستقبل العرب المنشود - ومستقبل غيرهم من الشعوب أيضا - وبين أوروبا الاستعمار؛ أوروبا حاضرمهم اللانسانى - وحاضر أمثالهم كذلك - المرفوض والمدان سياسيا وأخلاقيا وإنسانيا.

إشكالية تاريخية، أو إن شئت القول: مفارقة تاريخية، فرضت نفسها على طه حسين وأبناء جيله وعلى من سبقهم أيضا من المثقفين العرب، منذ أن اكتشفوا أوروبا الحديثة - أو كشفت هي عن نفسها لهم، لا فرق في ذلك - كان عليهم التعاطي معها بعقل وبصيرة تميز دقيقة بين هذين العديدين المتعارضين، المتحايين في الزمان والمكان، وبقرة إدراك عميق لهذه المفارقة التاريخية. والحق يقال أن معقولية هذا الإدراك التاريخية وهذه البصيرة في التمييز بين الأوربيين قد فرضهما حصول وعى وإدراك مبكرين، نسبيا، لدى المثقف العربي الحديث بوجود ضرب من ضروب الوحدة في التاريخ البشري، وببشائر وحدة مصير حضاري وإنساني لهذه الأجناس؛ وعى وإدراك صريحين في أفكار بعضهم من طينها في التأييد أفكار بعضهم الآخر.

هذه ما نسبته، مثلا، في أفكار رفاة الطهطاوي الذي قدم أول تصور لمستقبل مصر الحضاري، وغيرها من بلاد الشرق، مبني على رؤية حضارية كونية للتاريخ، وأول دعوة عربية منوثة، في القرن التاسع عشر، للاستفادة من قوانين أوروبا الوضعية وعلومها وتقنياتها ودساتيرها - وللتذكير فإن هذه الرؤية الحضارية الكونية قد تبلورت في ذهن الطهطاوي وهو في باريس - 11:27؛ أي في الوقت الذي غزت فيه فرنسا بلادنا بالذات 11:30؛ وهي الرؤية الحضارية التي كانت قد أرهقت له بها، قبل ذلك، دروس شيخه حسن العطار في الأزهر، المستقاة من صور يوميات عبد الرحمان الجبرتي، التي كان يقدمها لوجهاء قومه ومثقفيه، في الأزهر، عن همجية غزو نابليون بونابرت لمصر من جهة، وعن عجائب مبتكرات علمائه التقنيين من جهة

ولكنها لا تكفي بها ولا تراهما غايتها القصوى، وإنما تضيف إليها شيئا آخر أو أشياء أخرى. (2). . تضيف إليها الحضارة التي تقوم على الثقافة والعلم، والقوة التي تنشأ عن الثقافة والعلم، والثروة التي تنتجها الثقافة والعلم. ولو لا أن مصر (وغيرها من بعض شعوب الأرض) قصرت، طائفة أو كارهة، في ذات الثقافة والعلم لما فقدت حريتها، ولما أضاعت استقلالها، ولما احتاجت إلى هذا الجهاد العنيف الشريف لتسترد الحرية وتستعيد الاستقلال.

لقد تمهدت الإطالة على القارئ بهذه المقدمة، والانتقال عليه بهذه النصوص؛ تقاديا لأي تأويل محتمل لأراء طه حسين السياسية، وتجنبنا أية قراءة مغرضة لموقفه من الاستعمار، خارج إطار منطق تفكيره وفي منأى عن سياق دلالات فكره السياسي التاريخية، وقناعاته النظرية، الفلسفية والحضارية

فليس في ما تقدم من أقوال طه حسين في الاستعمار وفي الحرية والاستقلال - وفي غيرها من أقواله، المدونة، الكثيرة في ذات الموضوع - ما يحز لكاتب أو يمنح الحق الأدبي لأحدا، محللا سياسيا كان أو أدبيا ناقدا أو مؤرخا لامسكار، لأصاء معنى سلبي على موقفه من الاستعمار أو تسجيل أي تغاض منه، سياسي أو أخلاقي، عن إدانتته. والحققة أن مرد مثل هذه التأويلات لأراء طه حسين السياسية - وما أكثرها عندنا - خلط جهل أو تجاهل واضح، عند أصحابها، في التمييز بين عديدين مختلفين، بل قل للذقة بين عديدين متعارضين، فرضت أوروبا نفسها بهما على معظم الشعوب العربية، وعلى الكثير من شعوب المعمورة أيضا، منذ القرن التاسع عشر؛ أوروبا صانعة الحضارة الإنسانية الحديثة وفتاحة أمل البشرية المتاح بهذه الحضارة من جهة؛ وأوروبا القوة العسكرية الهدامة والغلطسة الاستعمارية المشؤومة والاستيطان اللانسانى المقيت من جهة أخرى؛ أي بين

أن مجدّد الأزهر الحديث ومصّلحه الأول، الشيخ محمد عبده ذاته، كانت له القناعة نفسها بضرورة هذا التمييز بين الأوروبيين وبينانفعه المستقبلية على الإسلام والمسلمين؛ وما موقفه المتأني، بل المتحفّظ، من جدوى دعوة أحمد عرابي للإسراع في إعلان الحرب على المستعمر الانجليزي - قبل تجلّيد أذهان الشباب المصري وتنويرها بحقائق عصرها وتحضير الشعب للنهوض بنفسه، كما كان يرى معتزلي عصره - إلا تعبير ضمني عن تلك القناعة وذلك التمييز(4). ولسنا في حاجة أيضاً للإلحاح وترديد مواقف رواد حركتنا الوطنية الثلاثة أنفسهم، على اختلاف مرجعياتهم الفكرية والسياسية؛ فما انهم به محمد عبده، من قبل بعض هواة الفكر والسياسة، يكاد يكون الاتهام نفسه الموجه للإمام عبد الحميد بن باديس؛ مع اختلاف في بعض الجوانب والأدوار التاريخية الخاصة، والمقارنة نفسها تكاد تتم أركانها، مع فارق الجوانب والأدوار التاريخية أيضاً، بين التهمة الموجهة ذروا لطف حسين عن موقعه من الاستعمار والمستعجة، بصورة فجّة، من تسمية الصريح لحصارة أوروبا وفكرها وعلومها وأفضلها الإنسانية، وبين التأويل المبسط لمفهوم الزعيم السياسي الليبرالي فرحات عباس لفكرة الاندماج - وهي بالمناسبة مناوره سياسية ليس غير - من جهة ورواية الزعيم السياسي التونسي الحبيب بورقيبة المتبصرة بمستقبل تونس السياسي الحر أفقا منظورا وحتمية تاريخية من جهة أخرى؛ وهو التأويل المبني خطأً أيضاً على قناعتها المبديّة، أيضاً، بفضائل المدنية الأوروبية المستقبلية علينا؛ وهو استنتاج قائم أساساً على خلط فحج كذلك بين إستراتيجية مقارنة هؤلاء الفكرية والأيدولوجية لأوروبا وتكتيك ممارساتهم ونشاطهم السياسي المعادي للاستعمار والقائمة في هذا الخصوص طويّلة يتعذر حصرها في مقال. ولكن من المفيد التذكير هنا بأن هذه المقارنة قد تفتن لها أحد الباحثين التونسيين؛ مشيراً إلى ما كان يجمع طه حسين والحبيب بورقيبة من

أخرى.. ولكن الظاهر أن الطهطاوي كان قد حسم الاختيار في ضرورة الفصل بين أوروبا الدائمة وأوروبا المؤقتة؛ أوروبا النافعة وأوروبا الضارة؛ أي الفصل بين أوروبا الحضارة وأوروبا الاستعمار. وهو الجسم نفسه الذي جهر به خير الدين التونسي، بزمن قليل بعده، في مواظبه، بل وفي رعايا الدولة العثمانية قاطبة؛ مشيراً لهم، إشارة الناصح المدرك لتطورات التاريخ البشري المستقبلية وقواسمه الحضارية المشتركة العديدة، إلى أقنوم المسالك المفضية إلى أوروبا الدائمة؛ أوروبا النافعة علماً وفكراً وتقنيّة وأنظمة حكم.(5)

وليست تخفى على نبيه، أيضاً، رسالة المنورين اللبنانيين الكبيرين فرح أنطون وشبلي الشميل في هذا الخصوص؛ فقد تطلب من أولهما استحضار فلسفة ابن رشد والتذكير بعقلانية أفكاره الفلسفية وإنسانيّتها، والتنويه بدورها في نهضة أوروبا الحديثة نفسها؛ مؤكداً جهراً على كونية الحضارة الأوروبية وعلى مستقبل الشرق والغرب الحضاري الواحد في القناعة ذاتها التي دفعت الطيب المفكر شبلي إلى التّشجيع إلى الإجماع، في غير تردد، لإقناع مواطني الشرق بأن قانون التطور البيولوجي وسنته يسري على كل ما هو كائن حي، وأن الإنسان ليس استثناء، على الإطلاق من هذا القانون؛ أي في صراعه من أجل البقاء؛ بل إن سنن هذا القانون تطل، إضافة إلى ذلك، حياته الاجتماعية والسياسية نفسها؛ فالبقاء فيها أيضاً للأقوى والأصلح، وقتما كان وحيثما وجد؛ حاثاً بذلك مواطني الشرق على الانخراط في مسار التطور التاريخي الذي تشهده أوروبا، المتبصرة تاريخياً، واستساغة مستجداته الحضارية. وفي هاتين الدعوتين تمييز جلّسي أيضاً بين أوروبا الاستعمار - الضارة والزائلة - وأوروبا الباقية النافعة، علماً وفكراً وتقنيّة وأنظمة حكم.

ولا يجوز أن يُخرجنا من يرى في اختيارنا هذه الشخصيات الفكرية المذكورة انجيازاً مقصوداً، ذلك

المعيش عموماً كقيل، بحقائقه المرة؛ علماً وفكراً وتقنية وأطمح حكم، بالإنابة عني في ذلك؛ ثم إن المقام هنا، إضافة إلى ذلك، ليس مقام الخوض في هذه المسألة، وسأكتفي بالقول: إن طه حسين وأبناء جيله من أحرار الفكر والتفكير كانوا، بلا ريب، على إدراك عميق بأن الاستعمار، قديمه وحديثه، ظاهرة تاريخية زائلة بحكم منطق التاريخ البشري وقوانينه نفسها، وهو من ثم ظاهرة مدانة، مبدئياً بالنسبة لهم، إنسانياً وتاريخياً؛ ولا تتطلب من مفكر إنساني حر التفكير، من قامة طه حسين ومن أبناء جيله، من أحرار العقل والتفكير، اهتماماً مبدئياً بما هو غابر في التاريخ بقدر ما يطلي عليهم الانتشال، أولاً وأخيراً، بما يتفق التام دوماً ويمكث في الأرض؛ أي بما ينبغي على الناس من أبناء حلفتهم النهوض به إزاء أنفسهم ووطنهم وهم أحرار، وفي وضعهم التاريخي الطبيعي؛ أي وهم مستقلون. وهذا هو، تديقاً، مغزى متن كتاب طه حسين المشتهر إليه «مستقبل الثقافة في مصر». وليس إيماناً بخاصة إدانة للاستعمار، أو كتليات توعية سياسية تؤكد أحقية الشعوب المستعمرة في الاستقلال؛ فهذه المهام من أولويات زعماء الأحزاب والمناضلين السياسيين ومثلي الشعوب الرسميين وإعلاميه وقواه الناشطة الخ. وما أهمية إسهامات مثل هذه الشخصيات الفكرية والرمزية الكبيرة بالكتابة، في هذا الخصوص، إلا أهمية معنوية، أخلاقية وأدبية، لا أكثر.

ولهذا أجندني مضطراً للتذكير، مرة أخرى في هذا السياق، بمبدأ طه حسين الأول وقيمة القيم عنده التي كان يستمد منها مواقف الحاسمة في القضايا الفكرية والسياسية الكبرى، ويسعى دون هوية لإقناع أبناء جيله بها ويفضلها الإنسانية الكبرى، ألا وهي «الحرية» بكل ما تعنيه هذه الكلمة من معنى إنساني واجتماعي وسياسي. وقد سجل لنا الأدب الكبير نجيب محفوظ، في هذا الخصوص، خالدة من خوالد

مجبة، راداً ذلك إلى قناعتها المشتركة بأن ما يواجهنا أكثر من وهانات، شعوباً ودولاً ومجتمعات، هي وهانات ما بعد مرحلة الاستعمار. ولن أجنب الحقيقة إذا قلت أنا بدوري: إنها القناعة ذاتها التي كانت تختلج ذهن الزعيم فرحات عباس. وما يزيدنا قناعة بذلك هو إيمان ثلاثتهم العميق بأولوية التوعية السياسية والإعداد المعنوي للجيل القادر على رفع هذا التحدي، سياسياً وعلمياً وتقنياً. وقد عبر كل واحد منهم بطريقته الخاصة عن هذه القناعة، وكان أبرز تعبير وأبلغه عن هذه القناعة، كما أشرنا في مستهل هذا المقال، تعبير طه حسين الصريح بأن الاستقلال لا يعني لنا شيئاً، تاريخاً وحضارة، إن لم نعد شرطاً تاريخياً لغاية أسمى منه هي بناء مستقلة والمحافظة عليه بالعلم والفكر والثقافة وبكل مسببات قوة العصر الذي نحيا فيه.

لم يكن إذن استعراضنا لمواقف هذه الشخصيات الفكرية مقصوداً لذاته، بل لتحديد إسطار تاريخي ولسياق حجاجي غابته المعرفة في حق طه حسين؛ تصحيحاً لفكرة راجت، بين بعض كتابنا، عن موقفه من الاستعمار عموماً، وعن «تجاهله» لثورتنا التحريرية لتحديد. وهو الأمر الذي اضطررني للتذكير بهذه الآراء والبسط، بعض الشيء، في مواقف أصحابها بغية القول: إن موقف طه حسين الداعي لحضارة أوروبا وفكرها وعلومها هو موقف كل مثقفي جيله المستنيرين، المتأثرين بثقافة أوروبا وفكرها الليبرالي الحديث وموقف من سبقوهم ومن أعقبوهم من نفس المدرسة الفكرية الليبرالية، و من أوساط الاتجاه الإصلاحية الديني التنويري الحديث المعاصر لهم أيضاً؛ موقف الرؤية المميزة، كما أسلفنا الذكر، بين أوروبا الاستعمارية الزائلة وأوروبا الحضارية الباقية والنافعة؛ علماً وفكراً وتقنية وأنظمة حكم. وأجندني هنا في غير حاجة لتبرير صدق هذه الرؤية ودقة استشراف أصحابها لمستقبلنا وواقعته، فواقعنا وواقع العرب التاريخي

معها قوى الطغيان الإسرائيلي والبريطاني، لا لسبب إلا لدعمها الشعب الجزائري في مطالبته بحقه في الحرية والاستقلال عنها، جأها غضبه أمام زوجته، حسب ما أورد الزيات، دائماً، قائلاً ما نصه: «إن فرنسا لا يمكن أن تؤمن بالحرية لنفسها وأبنائها وتنكر هذه الحرية على غيرها من الأمم والشعوب»، متسائلاً عن «شعار الثورة الفرنسية - الحرية - هل هو للفرنسيين فقط؟ والإخاء هل هو للأوروبيين فقط؟ وكذلك المساواة؟» (7).

ولأن المسألة مسألة تصحيح خطأ تاريخي حول موقف طه حسين من ثورتنا التحريرية؛ أي حول موقفه من الاستعمار في آخر الأمر، فلإن الأمر يتعدى، في اعتقادي، ميداناً مسألة رد اعتبار، في هذه المناسبة، لرمز من رموز الثقافة والفكر العربي الكبار، أو إسداء الجيل له على موقفه المشرف من ثورتنا فحسب - على ضرورة ذلك بالنسبة إلينا نحن الجزائريين ووجوبه الأخلاقي تجاهه - بل لتصحيح أخطاء تاريخية أخرى الصفت به أجيالاً أيضاً، من قبل خصومه السياسيين ومناوئيه الأدبيين، في مسألة الاستعمار وموقفه منه مشرقاً ومغرباً. ولهذا فقد آثرت أن أعزز مرافقي هذه في حقه بالذكر بمواقف أخرى سجلت له خوالد القلم الجهر بها في عديد المواقف، قبل ثورتنا التحريرية وأثناءها وبعدها أيضاً، دفاعاً عن حرية شعوب المغرب والمشرق على السواء، وإدانة جريرة الاستعمار بجميع أشكاله ومبرراته. وقد أعفانا في هذا الأمر الأدب الناقد جهاد فاضل من جهد جمع بعض هذه المواقف التي رد بها على خصومه وانتقاداتهم الجائرة؛ حيث خصنا بفصل كامل من كتابه «أدباء عرب معاصرون» (8)، حصر فيه أهم هذه الاتهامات وفي مقدمتها «موقفه الغامض»، بل المهادن، كما يزعم بعضهم للصهيونية و «موقفه المشبوه»، كما يدعي بعضهم الآخر، من سعي شعوب شمال إفريقيا، كما كانت تسمى، إلى الاستقلال عن فرنسا. فقد أول خصوم طه حسين،

آثار قلمه عن مآثر أستاذه طه حسين في ترسيخ هذه القيمة في أذهان جيلهم وعقله قاتلاً: «وقد ارتبط طه حسين الأدب في أذهانتنا بالحرية...» (5). وهي القيمة التي يشهد له بالدفاع عنها والجهر بها، حين يجب الجهر بها، الجمع؛ ويعترف له بجراته في المطالبة بها، حين تجب المطالبة بها، الجميع أيضاً؛ فطه حسين، بشهادة الخصم والصديق، ليس متصعاً، في قضية الحرية وفي غيرها من قضايا الإنسان الأولى وكرامته ولا مجاملاً فيها، فهو لا يستطيع أن يتصنع أو يجامل في مثل هذه القضايا، مثله في ذلك مثل صديقه وخصمه الأدبي والسياسي عباس محمود العقاد، الذي قال فيه طه حسين نفسه: «إنه لا يستطيع التصنع والمجاملة في مواقفه الفكرية والسياسية ولو حاول ذلك لفسدت شخصيته» (6)؛ وشخصية طه حسين، في هذا الخصوص، مثل شخصية العقاد «فوق الفساد»، كما قال، وبمناه.

لقد تعمدت استحضار هاتين الشهادتين من علاء الدين في الأدب العربي المعاصر تذكيراً وتكريفاً في الوقت نفسه، بإحدى خصائص شخصية طه حسين وجرأته في دفاعه عن حرية الإنسان وحق الشعوب فيها، حينما يتطلب الأمر منه ذلك؛ وهي الشهادة التي لخصها الكاتب والسياسي المصري محمد حسن الزيات في كتابه «ما بعد الأيام» في الموقف الجريء الذي سجله، فعلاً، ضريح مصر سنة 1956، حينما سمع بخبر العدوان الثلاثي على مصر؛ حيث خاطب زوجته معلناً غضبه على فرنسا وسانتها، إذ يكيلون بمكيالين في مفهومهم ل معنى الحرية، وفي أحقية طلب هذا الحق الإنساني؛ منبهاً إياهم، بلا تصنع ولا مجاملة، بالمفارقة التي تتعامل بها فرنسا مع هذا الحق الإنساني؛ فهي تطلب الحرية لشعبها وتحت على التضحية من أجلها، في الوقت الذي ترفض مطالبه الشعوب الأخرى حقها فيها؛ بل إنها تعتدي على مصر وشعبها الحر، وتستعدي عليه

حريص على التراث العربي وعلى القضية العربية وعلى اللغة العربية؛ فكيف أكون مدافعا عن الصهيونية(11). وهي الإجابة التي يؤكد مدافعوا طه حسين ومريدوه صدقها ومصداقيتها بقرينة دامغة وهي: مشاركة أشهر الأعلام المصرية وغير المصرية المعروفة، في حينه، بالكتابة في هذه المجلة، على اختلاف أطرافهم الفكرية ومشاريهم الأيديولوجية من ليبراليين وعروبيين وحتى إسلاميين؛ من لويس عوض إلى السيد قطب مرورا بالمازني وتوفيق الحكيم وسلامة موسى وحسين فوزي وسهير القلماوي، والمقامة طويلة - باستثناء العقاد والسنهوري - وهي أسماء يتعذر إلحاق تهمة التعاون مع الصهيونية بهم. أما من اتهموه بعيوله الفرعونية فلسست أرى ما يعيب طه حسين في اختصاره بفرعونيته، فهذا حق مشروع له ولغيره من المصريين؛ ولكن فرعونية طه حسين واعتزازه بها لم تكن يوما، بالنسبة إليه، موقفا سياسيا أو ثقافيا منافيا لإيمانه بثقافته العربية واعتزازه باللغة العربية الفصحى ودورها في تجلبد الفكر والثقافة العربية. هو ابن لعن، من تونس في حوار نادر مع عملاقي الأدب التونسي الحديث محمود المسمدي وعلي البلهوان، عن أسفه من الدافعين للكتابة الأدبية بالعامية المصرية؛ متوجسا خشيته جهرا، مما يمكن أن تلحقه كتابة الأدب - قصة ورواية وقصيدة - بالعامية المصرية (أوغير المصرية) من ضرر يصل من «الخطر العظيم جدا»(12) بالأدب العربي الحديث وتعطيل تطوره عربيا وعالميا.

لقد أوردت هذه القرينة ردا على من أتخذ من خصوم طه حسين اعتزازه بفرعونيته، حجة على انكفائه واكتفائه بقوميته المصرية وقضاياها السياسية الخاصة، وعزوفه عن الاهتمام بقضايا الشعوب العربية السياسية مشرقا ومغربا. وهي الحجة التي بنى عليها أحد الخصوم تهمة «برودة موقفه» من مطالبه شعوب شمال إفريقيا، وخاصة الشعب الجزائري، استقلالها

وفي طليعتهم أنور الجندى وعبد الرزاق السنهوري، قبله رئاسة تحرير مجلة «الكاتب المصري» عام 1945، الممولة من شركة تملكها عائلة آل هراري اليهودية المصرية، (9) تأويلا بإياه تكوين طه حسين الفكري ومفهومه للإنسان. فقد رأوا في ذلك القبول ترحيبا ضمنيًا منه بالتعاون مع الصهيونية التي كانت منظماتها تنشط نشاطا غير عادي في مصر، آنذاك، تمهيدا لتأسيس الدولة الصهيونية في فلسطين. وهي تهمة صيبانية يضيق بها الاحتمال، رد عليها مريدوه باستهجان، مؤكدين أن فكر طه حسين الإنساني وإيمانه باتتمائه الثقافي والحضاري كفيلا بأن تأني به عن أية أيديولوجية عنصرية أو معتقد عرقي ذي منطلق إرهابي مثل الصهيونية؛ فثقافة طه حسين الفلسفية والتاريخية لا تخطئ التمييز بين الإثنولوجيا والدين وبين الأيديولوجيا والسياسة وبين الثقافة والتاريخ

وفلما قلنا من القرائن ما يؤكد هذا الدفاع عن العميد وزكيه، فقد دون لنا الأدب الناقد على شاطئ خالدة من غوالده حسين، في افتتاحية أحد أعداد مجلة «الكاتب المصري» سنة 1946 مقالا معنونا به (وجهة إلى بيروت)؛ تقول قصة المقال إنه كان ذاهبا إلى بيروت بالبحر فجنحت السفينة التي كانت تقله إلى مدينة حيفا لكي تنزل بعض المسافرين اليهود المهاجرين من أوروبا إلى فلسطين فكتب عن هذه الحادثة يقول: «إن موضع هؤلاء المعجزة والنساء والأطفال الذين دفع بهم دفعا إلى السفينة لكي تنقلهم بأمر الحلفاء إلى أرض لا يملكونها لأناس لا يدركون ما يفعلون، هو مأساة»(10). وفي إجابة له عن سؤال وجهته إليه مجلة (الائتئين، الصادرة عن دار الهلال) قبل صدور مجلة «الكاتب المصري»، موضوع التهمة، بأيام معدودة؛ مرددة عليه دوافع قبوله رئاسة تحرير هذه المجلة التي تملكها عائلة آل هراري. رد طه حسين بإجابة حاسمة متسائلا: «كيف توجهون إلي هذا السؤال وأنتم تعرفونني جيدا؟ تعرفون أنني

وحضارتها وليخبرنا أيضا بما شاء عما كان «يرفضيه طه حسين» لشعوب شمال إفريقيا في هذا المجال؛ ولخصومه الفكرين والسياسيين عندنا في الجزائر أن يكبلوا له ما شاءوا من التهم والولم عن موقفه من ثورتنا التحريرية. فصدر هذه الأقوال وهذه التأويلات والتخريجات والتهم عن أقلام هؤلاء كلهم لا تكفي لتخليد مواقفهم، أو إثبات صحة تهمهم وتأكيد صدقها التاريخي. فلنا نحن بعض أبناء هذا الجيل، المحايدين للحيدة كما تمنى طه حسين، آراؤنا وتحليلاتنا وفهمنا لمواقفه السياسية. فقد سجل العميد - عكس ما أشاع عنه هؤلاء الخصوم - قولاً وتديناً، مواقف سياسية وإنسانية وأخلاقية، شجاعة كل الشجاعة مشرفة كل التشريف، إزاء شعوب شمال إفريقيا عموماً وإزاء ثورتنا التحريرية بشكل خاص؛ أجرأ على القول: إنها مواقف مثقفة حرة مخلص لقضايا القومية، ولقضايا شعوب المغرب العربي الوطنية، أكثر إخلاصاً وتشرفاً - كما سنبين بالكتاب والمصادر - من مواقف بعض المثقفين العرب وغير العرب - الذين اشتهروا عندنا بتأييدهم لثورتنا التحريرية، وفي مقدمتهم الفيلسوف والأديب الفرنسي المشهور جان بول سارتر، وهذه مسألة تحتاج إلى وقفة خاصة.

فهاهو المؤرخ والدبلوماسي المغربي المعروف عبد الهادي التازي يدون كتاباً كاملاً مخصصاً لهذا الموضوع، ويسمُّه بعنوان لافت «طه حسين في المغرب»، استهله بشهادة مأثورة، دونها الأديب والناقد الكبير شوقي ضيف، هذا نصها «للاستاذ الكبير الدكتور طه حسين... موقف مجيد من شعب مراکش المغربي، وملكه محمد الخامس حين اعتدت فرنسا عليهما سنة 1953 ونفت الملك وأسرت إلى كورسيكا ثم إلى منفقر، وأخذ شعبه يكافح فرنسا كفاحاً عنيفاً، واشترك معه الأستاذ الكبير الدكتور طه حسين في هذا الكفاح بمقالات صحفية مثلية، ورد إلى فرنسا وسام

عن فرنسا - وهذا في الواقع مقصد تحريرنا هذا المقال - وتحييده؛ أي طه حسين، بقاء هذه الشعوب تحت الحكم الفرنسي؛ بغية تمدينها، كما زعم هذا الخصم الفكري والسياسي. وهو مجرد استنتاج زائف ويهتان لا يقوى على الصمود، نسجه، في الواقع، خيال الراهب القبطي (كمال قلبية) في أطروحة له عن طه حسين؛ معما حكمه التقدي لموقف طه حسين المنفتح على الحضارة الأوروبية ورويتها الكونية والوجودية الجديدة للإنسان، مستتبها موقفاً سياسياً يلهمه المنطق والتاريخ قائلًا: «لقد كان طه حسين يود من صميم قلبه أن تقوم في مصر حضارة وديني كما في أوروبا وخاصة فرنسا»، مسترسلاً في استنتاجه المغلوط قائلًا: إنه «... من أجل فرنسا هاجم طه حسين شعوب شمال إفريقيا الساعية يومها إلى الاستقلال، فوصفها بأنها قبائل ترفض أن تتقدم وتتضرر» (13). وقد كتبنا في هذا المقام إيراد وصية من وصايا طه حسين لأجيالنا من أفكاره سماح كُرم، سجلتها سهر القلناري بما فيه: «... فقد ضاق خرواً بتفسير بعض الناس لمواقفهم ومحاولاتهم... تفسير بعض الظواهر دون أن يكون لهم علم حقيقي بكل الملابسات... لذلك تمنى أن تخرج (أي أفكاره) صورة محايدة كل الحيدة حتى تكون بين أيدي القراء، قراءة الأجيال القادمة والحاضرة، يفسرها كل منهم حسبما يرى، دون أن يكون الرأي المعاصر لطله حسين تدخلا في تكوين هذا الرأي...» (14)

إذن لأنور الجندلي وغيره من خصوم طه حسين الفكرين أن يحدثننا بما شاءوا عن «اغترابه الحضاري» (15)؛ وللعقاد والسنهوري وغيرهما من خصومه السياسيين أن يلقوا له ما شاءوا أيضا من التهم السياسية عن «علاقته المشبوهة بعائلة آل هراي اليهودية المصرية»؛ وللراهب كمال قلبية أن يحدثننا بدوره، بما شاء عن إعجاب العميد بمذنية أوروبا



جوقة الشرف الذي كانت أهدهت إليه غضبا للمقاربة الأحرار الثائرين عليها في مراكش ومليكهيم. ونجحت الثورة، إذ فرضت على فرنسا إرادتها وأجبرتها أن ترد إلى شعب مراكش سنة 1956 مليكه وحرته وسيادته واستقلاله الكامل» (16). ولكي لا تنقل المقال بالشواهد التي ذكرها عبد الهادي التازي، وتكريم المغرب ومليكه عميد الأدب العربي على جميله بالثناء والأوسمة، نحيل القارئ المهتم بالموضوع إلى هذا (الكتاب الوثيقة) المذكور، فيه ما يقطع ويغني من الحقائق والوثائق التاريخية. ويزيد.

وكذلك هو الحال بالنسبة للشعب التونسي الشقيق؛ فقد سبق له حسين أن اتخذ مواقف مشرفة في حقه قبل ذلك بعقدين من الزمن، حيث مكن المناضل والزعيم السياسي التونسي عبد العزيز الثعالبي في ثلاثينات القرن العشرين، من تعريف شعوب المشرق بقضية الشعب التونسي ونضاله من أجل الحرية والاستقلال؛ ففتح له، كما أورده الباحث التونسي رشيد القرقوري، منبر مجلة «كوكب المشرق» دائمة الصيت، ولسان حال حزب الوفد، لنشر فصول متتابعة فيها عن بلاده، وكان ذلك برعاية شخصية من طه حسين وبإلحاح شديد منه. والموقف ذاته اتخذ بصير مصر، فيما بعد، مع الزعيم السياسي التونسي أيضا الحبيب بورقيبة، خلال رحلته التوعوية المعروفة إلى بلاد المشرق 1945 - 1949؛ حين دعاه أي طه حسين، ملحا عليه مخاطبة المصريين عن القضية التونسية عبر الإذاعة المصرية (17). وكما فاز طه حسين سنة 1958 من شعب المغرب ومليكه بحفاوة الاستقبال والأوسمة الرسمية الرفيعة - وسام الكفاءة الفكرية الذي استحدث من أجله، وهو أعلى أوسمة المملكة المغربية - عرفانا بفضله الجميل وإسهامه الحميد، كذلك حظي العميد قبل ذلك سنة 1957 بنفس حفاوة الاستقبال والعرفان بالجميل من الرئيس التونسي الحبيب بورقيبة والشعب

التونسي ونخبته الفكرية والدينية، وفي طليعتها العلامة محمد الطاهر بن عاشور عميد جامعة الزيتونة ووزير المعارف الأمين الشليبي؛ مُشدين له جميعهم (وسام الاستقلال). وعرفانا منه بقيمة هذا الوسام وبالتقدير الخاص الذي حظي به قال طه حسين كلمة مؤثرة خلدت زيارته هذه في ذاكرة الشعب التونسي أيما تخليد، هذا نصها: «... ما أكثر ما ذهبت إلى زيارة تونس فأبيت. كرهت أن أزورها وهي خاضعة لغير أهلها. فأما الآن وتونس قد حررت بفضل هذا الجهاد الرائع الذي جاهد أبنائها... أما الآن وقد أصبحت تونس تملك أمرها كله وتشارك في الحياة الدولية عزيزة كريمة. فقد أصبحت زيارتها حقا علي، وأصبحت واجبا أيضا» (18). وهي الحقائق التاريخية التي أسهب فيها مفننا الأدب والناقد الباحث التونسي أبو القاسم محمد كرو، في كتابه القيم «طه حسين والمغرب العربي» (19). وفي هذا الكتاب ما يفيد ويغني أيضا، من «القطب والبراقع الباردة في هذا الموضوع ويزيد» وشكل خاص لا يملك منها بالجزائر؛ فمع أن الجزائر هي البلد الوحيد من بلدان المغرب العربي التي لم يزرها طه حسين، إلا أنها، فازت هي وشعبها أكثر بجميل صنيعه، فقد كتب عنها، كما يقول المؤلف محمد كرو: «أروع مقالاته وأكثرها جرأة وحرارة دفاعا عن ثورة شعبها وحقه في الحرية والكرامة»، أكثر مما كتب من مثل هذه المقالات الجريئة عن جارتها الشقيقتين تونس والمغرب.

وفي هذا المقام أجدني مضطرا للتذكير بشهادات العميد النصية - دون تصرف - في حق شعبنا وثورته التحريرية، مكتفي بثلاث منها أملاها في ثلاث مناسبات. خلدت شهادتين منها آثار قلم مؤرخنا الكبير، ومراسل جريدة البصائر من القاهرة آنذاك، أبو القاسم سعد الله في مراسلتين له سنة 1956 يقول في أولاهما: «وما دامت البصائر لسان القارئ العربي في شمال إفريقيا..

بل في الشرق أيضا فمن الشرف لها أن تقدم الدكتور طه حسين الذي ذرت به الشمس للفاضي وللداني . . في مقاله الخطير (إرادة الشعب) قال الدكتور بالحرف الواحد: «في أقل من أسبوع عرف العالم أن شمعين عربيين مسلمين قد استطاعا أن يفرضوا إرادتهما على دولتين عظيمتين من أقوى دول الأرض قوة وأشدّها بأسا . . . فرض الشعب المراكشي إرادته على فرنسا فاضطرها اضطرارا إلى أن تعترف باستقلاله وسيادته، وأكرهها إكراهها على أن تفاوض السلطان الذي أنزلته عن عرشه منذ عامين ونفته إلى جزيرة نائية . . . وقد ردت أنها ستجعله نكالا للثائرين بها والمتمردين عليها. فلم يغن عنها مكانها الرفيع وصيتها البعيد، وبأسها الشديد وسلطانها الواسع شيئا وإنما مضى الشعب المراكشي في ثورته وأضاف عتقا إلى عنف حتى اضطرها إلى أن تترضى السلطان المخلول . . . ثم الرجوع إلى وطنه وعرشه موفورا منصورا . . . وهي الآن تملأ إليه أن وطنه قد أصبح مستقلا يستمتع بسيادته وببني أمه بنفسه . . . أرادت أن يكون خلق السلطان نكالا ودرسا قاسيا عرفت كيف تنتفع به في تونس وكيف تنتفع به في مراكش، وستعرف غدا وبعد غد من غير شك كيف تنتفع به في الجزائر أيضا. ذلك أن خلق السلطان ونفيه، والبطش بالشعب المراكشي لم يخف أحدا في شمال إفريقيا كله بل نشر فيها الثورة وأضاف إلى لهيبها لهيبا . فثار التونسيون حتى ظفروا ببعض استقلالهم، وهم يفاوضون الآن ليضيفوا ظفرا إلى ظفر ويوسموا هذا الاستقلال الذي نزلت لهم فرنسا عنه منذ حين . ويعجلوه استقلاللا محققا لا كلاما يقال. وثار المراكشيون حتى استردوا سلطانهم، وانتزعوا استقلالهم انتزاعا. وثار الجزائريون وما أرى أن ثورتهم ستهدأ حتى تعرف فرنسا ما تنكر من حقهم وترد عليهم ما تستأثر به من مصالحهم وتمحو من نفسها هذه الأسطورة السخيفة التي عللت نفسها بها قرنا وبعض قرن حين زعمت أن الجزائر جزء من الوطن الفرنسي

زعمت ذلك لنفسها وأبت أن تعرف لأهل الجزائر حقوق الفرنسيين فجعلت الجزائر أرضا فرنسية يعمل فيها الملايين من الرقيق ليعملوا سادتهم من الفرنسيين وهي الآن تتعلم في مشقة أي مشقة وسحر أي جهد وتضحية بالمال والرجال. أن الجزائريين كانوا أحرارا وهم يريدون أن يستردوا حريتهم وأن يملكوا بلادهم ويديروا أمرهم كما يريدون هم لا كما يريد غيرهم من الطائرين . (20).

أما شهادة نجيب الأزهر والسريون الثانية، في حق الجزائر وشعبها، فليست تقل هي كذلك في دلالة مضمونها، كما دونه أبو القاسم سعد الله دائما، عن شهادته الأولى، وضوحا وجرة وشرقا. وهي شهادة رأيت أنها، بالمناسبة، كافية كما سيتضح، للرد على التآويل السيئة الذي روجه البعض للعبارة الواردة في مذكرات الأستاذ أحمد طالب الأبراهيمي؛ في إحدى الصحف الوطنية. فليتمعن القارئ الكريم، إذن - قبل التعليق على هذه العبارة المشهورة بها، المحزنة التوظيف - فيما قاله حريفا العميد، مخاطبا هيئة الأمم في موجز مقال وسّمة بـ (اللاعبون بالنفوس). « . . . لقد اجتمعت هيئة الأمم في آخر الصيف الماضي، وعُرضت عليها فيما عرض عليها من المشكلات مشكلة الجزائر وما يصعب على أهلها من اليأس وما يبرر لهم من الكيد وما يسفك من دمائهم ويزق من نفوسهم لأنهم يطالبون بأن يكونوا أحرارا وبأن يأمنوا من الخوف ويُعصموا من البغي ويُظفروا بالكرامة التي قرّر موثق هيئة الأمم أنها حق للإنسان من حيث هو إنسان، لا من حيث أنه ينتمي إلى هذه الدولة أو تلك ويعيش في هذا القطر أو ذاك . . . ثم أضاف يقول: «وكانت هذه المشكلة قضية بين شعب ضعيف هو الشعب الجزائري ودولة قوية هي فرنسا وخيل إلى الناس أن هيئة الأمم قد أخذت موقفها مأخذ الجد وأزمنت أن تقيم العدل بين الخصمين دون أن تحفل بسان أحدهما ضعيف والآخر قوي . . . ولكن

الخصم القوي ثار ثأره وفار قاتره وأخذته العزة بالإثم فاستكبر حتى على القضاء وأبى أن يقف موقف المتهم وأن يدافع عن نفسه أمام خصم ضعيف لا يملك حولا ولا طولا... وعاد إلى باريس غاضبا مغاضبا معتمدا على قوته محترًا بياسه متحديا بما يملك من وسائل البطش والتكليل وما هي إلا أن تضيّق هيئة الأمم بهذه الغضبة ثم تضطرب لها ثم تدعن بما لم يكن بد من الإذعان له... وتخلي بين الجزائريين وبين الموت يتخبطهم من حيث يعلمون ومن حيث لا يعلمون وخلق بينهم وبين الظلم صبب عليهم حين يصبحون وحين يحسون... وعادت فرنسا إلى هيئة الأمم موفورة منصور قد رفعت رأسها مكابرة ومدّت يدها مصافحة... ورضيت هيئة الأمم بالعافية وظللت الدماء تجري في الجزائر أنهارا، وجعلنا نقرأ في الصحف الفرنسية نفسها أن مائة من الجزائريين قتلوا في الأيام الأربعة الأولى من الأسبوع الماضي ثم نقرأ في بعض البرقيات أن أكثر من ثلاثمائة من الجزائريين قتلوا في ذلك الأسبوع منهم (21).

لا أعتقد أنه توجد شهادة تطلب من الشهيد، في حق شعبنا في الحرية، أوضح من هتين الشهادتين وأبلغ منهما. فهل يعقل، والحال كذلك، أن يقدم طه حسين نفسه، وفي وقت مبكر من عمر الثورة، التحريرية - فيفري ومارس 1956 - شهادته على هذه المجازر الفرنسية المرتكبة ضد الشعب الجزائري الضعيف الأعزل، وإطلاعه بنفسه عليها في الصحف الفرنسية تحديدا، ويكون ضد الثورة؟ وهل يمكن أن نفهم عبارة (ce n'est pas possible) المذكورة مرتين على مسامع ضيفه، الأستاذ أحمد طالب، بأنها عبارة نفيد النفسي؟ إنها عبارة لا يمكن أن نفيد، فيما أرى وفي كل الاحتمالات، هذا المعنى لسببين رئيسيين على الأقل. أولا ليس يعقل حدوث ذلك من ناحية أدبيات الضيافة؛ فليس من أخلاقيات الضيافة التعارف عليها، في جميع أنحاء الدنيا وثقافتها الشعبية، أن

يعلن المُضيف لضيفه عدم تصديق أقواله جهرا، في مثل هذه المواضع والأشجان العامة؛ ثانيا فإن منطق اللغة نفسه يأبى هذا التفسير لأنها، بكل بساطة، عبارة نفى (اندهاش واستغراب) تقيد التأكيد، عكس ما شاع في أفهام البعض لهذه العبارة.

أما الشهادة الثالثة فقد رأيت توظيفها لغرضين اثنين، كما سنرى، يتمثل الغرض الأول في إثراء هذه المرافعة بشهادات الحميد النصية ذاتها وفي مختلف المناسبات؛ وأما الغرض الثاني فقد أردناه ردا على صاحب مصدر هذا الخطأ التاريخي حول موقف طه حسين من ثورتنا التحريرية. ذلك أن مصدر هذا الخطأ ليس جزائريا وإنما منطلقه أستاذ أردني مرّ، في سبعينيات القرن الماضي، أستاذا مشاركا بجامعة الجزائر، هو الأستاذ سمير بدران قطامي، كتب مقالا عن طه حسين - وهو، ويا للمقارعة والمجب! - من المتخصصين فيه - نُشر في مجلة «الثقافة» الجزائرية، يزعم فيه، جهلا أو تجاهلا، أن طه حسين ظل إلى آخر أيام حياته متجاهلا الثورة الجزائرية قائلا: «... فحتى تلك الثورة التي هزت العسكرو والمغرب وتجاوت معها أوروبا والعالم... حتى تلك الثورة لم تنظر منه بموقف» (22). وهي العبارة التي جعلت الكثير من الكتاب الجزائريين يبنون عليها، منذ ذلك الوقت، حكايات وينسجون من فكرتها الخاطئة خرافات. وأنا هنا لن ألوم هذا الأستاذ عن عدم اطلاعه على ما كتبه أستاذه طه حسين في منابر ثورتنا التحريرية الإعلامية، فهو غير مطالب أكاديميا بذلك، ولكن من غير المقبول علميا وأكاديميا أن يتجاهل هذا المختص في فكر طه حسين وأدبه ندوة كاملة نظمها أشهر الجمعيات الأدبية في مصر عن الثورة الجزائرية سنة 1957، وسمّنها بعنوان مؤثر «مع الجزائر» ويغلاف مسجى بالعلم الجزائري، كان أبرز المشاركين فيها وصاحب أول محاضرة فيها وأعمقها تأثيرا في النفوس طه حسين نفسه بمعية أشهر الأقلام الأدبية والفكرية العربية المتواجدة

في حبه بمصر - من لويس عوض إلى الشيخ البشير الإبراهيمي ومن يوسف السباعي إلى أنور عبد الملك وسلامة موسى ومرورا بيوسف إدريس ورجاء النقاش ومحمود أمين العالم والقائمة طويلة . وتنادي للإطالة رأيت أن أقدم مقتظا مختصرا من مداخلة العميد؛ فهي مداخلة طويلة ومحكمة إسائياً وأخلاقية نادرة للإستعمار الاستيطاني الفرنسي للجزائر، يتعذر الإسهاب في عرض تفاصيلها في هذا المقام . يقول في أحد مقالاتها : . . . وقد طغى الشعب القوي على الشعب الضعيف فعلا في الطغيان وتجاوز أقصى حدود الظلم والبغي . وهب الشعب الأعزل الضعيف يطالب بحقه في الحياة، وفي الحياة الكريمة الحرة فلم يلبه له أحد . . . ليست قضية الجزائر هي القضية التي يخلو فيها الطغيان حتى يعدو كل حد ويقف فيها المغلوبون يذودون عن حقهم في الحياة والكرامة . ولكنها شيء آخر أعظم من هذا خطرا وأعمق من هذا أثرا في حياة الإنسانية المعاصرة . وهو هذا الضمير الإنساني الذي أصابه التردد والجمود حتى أصبح لا يغبض لحق ولا يثور لبغي ولا لحسد ولا يؤذيه أن يسرى في كل يوم بل في كل لحظة من لحظات الليل والنهار دماء غزيرة تسفك وحرمان كثيرة تنتهك وكرامات تهدر وعذابا شديدا مفزعا يصب على الأبرياء من الرجال والنساء ومن الشيوخ الفاتنين والصبية القاصرين» (23).

وعن هذا الخطأ التاريخي فلن الأمر يعود، في ما أرى، لسببين اثنين؛ أولهما معرفي وثانيهما أخلاقي - يمثل الأول منهما في ما أنفصاه هذا الأستاذ الأرحم، جهلا أو افتراء، في أحد منابرنا الثقافية دون مراقبة وتفتن من القائمين على مجلة «الثقافة» إلى هذه المعلومة الخاطئة . أما ثاني هذين السببين؛ أي الأخلاقي، فلن يخرج، في ما أرى، عما اعتدنا عليه نحن الجزائريين؛ للأسف الشديد، من تكرر - مقصود وغير مقصود - لتضحيات أجدادنا ومحبي الثورة الجزائرية وجميل

صنيعهم للشعب الجزائري بشكل عام، والذين كتبوا عنها بالقلم بشكل خاص، وكان في طليعتهم الأديب والمفكر الكبير طه حسين . أما عن مسؤوليتنا نحن عن تجاهل إسهام طه حسين، المعنوي والإنساني، تجاه ثورتنا التحريرية . فإن اللوم لا يوجه، في رأيي، إلى هذا الأستاذ الأرحم فحسب، وإنما اللوم كل اللوم، والعتاب كل العتاب موجه للكاتب الجزائري الذي يلوم طه حسين عن تجاهله لثورته التحريرية وهو لم يطلع على ما كتبه خيرا وعدلا وحقا، عن ثورة شعبه في جرائد ومنابر هذه الثورة الإعلامية نفسها .

أخيرا أقول مخاطبا روحك الكريمة: مع أنك كنت مدركا، كما صرحت لزوجك سوزان، أننا لا نحبنا لتكون سعداء؛ خاصة عندما يكون شأن المرأة شأن أملاك يدرك أنه لا وجود لهذه السعادة على الأرض، وإنما تعيش لأداء ما طلب منكم، كما اعترفت هي نفسها بذلك، وأنت بماركتك تمتاز به أساسا من زهد النفوس العظيمة فإنك لم تكن، بشهادتها أيضا، تبيح عن هذه السعادة الشخصية أصلا . لقد كرمك الأشقاء التونسيون ومنحوك سنة 1957 «وسام الاستقلال» وكذلك فعل الأشقاء المغاربة فاستحدثوا لك أسما وسام المملكة سنة 1958، «وسام الاستحقاق الفكري» . وقد أهدت لك الجزائر، عبر مؤسستها الجامعية الأولى والوحيدة في مرحلة استقلالها - جامعة الجزائر - «الدكتوراه الفخرية» سنة 1964 . وأملني أن يكون ذلك قد تم جزءا حيدا صنعتك للشعب الجزائري وحقه في الحرية والحياة الكريمة؛ أما وإن كان ذلك التكريم تقديرا لمعطائك الأدبي والفكري العظيم، فأملني أن يكون هذا المقال مثقال ذرة جميلا يسد لي روحك الطاهرة، بعد أن فارقتنا إلى بارئها راضية مرضية، على حسن صنيعها لنا وللشعبين الشقيقين التونسي والمغربي، وللشعوب المستضعفة والإنسانية جمعاء .

## المصادر والمراجع

- (1) طه حسين، «مستقبل الثقافة في مصر»: مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر. 1938
- (2) طه حسين، «قصبة الجزائر» - ندوة جمعية الأدباء (مع الجزائر) القاهرة 1957. دار الهمك للطباعة والنشر
- (3) طه حسين، «إرادة شعب»: مجلة «البصائر» الجزائرية: عدد 360. مارس 1956
- (4) طه حسين، «تتلاعون بالفوس». مجلة «البصائر» الجزائرية. عدد 354. فيري 1956
- (5) سوزان طه حسين، كتاب «معلك». دون تاريخ
- (6) إبراهيم عبد العزيز، «رسائل طه حسين»: دار ميريت للنشر والمعلومات. القاهرة 2000
- (7) أبو القاسم محمد كزو، «طه حسين والمغرب العربي». مؤسسة بن عبد الله للنشر والتوزيع - 2001
- (8) جهاد فاضل، «أبناء حرب معاصرون»: دار الشروق. 2000
- (9) رشيد القرقور، «طه حسين مفكرا سياسيا»: دار للمعارف للنشر، تونس - صوة 2001.
- (10) سامح كرم، «معارك طه حسين الأدبية والفكرية»: دار القلم. بيروت. دون تاريخ
- (11) مجلة «الثقافة» الجزائرية،
- (12) محمد حسن الزيات، «مبادئ الأهم»: مؤسسة دار الهلال. الطبعة الأولى دون تاريخ
- (13) عبد الهادي الناري، «طه حسين في المغرب». مطبوعات مجمع اللغة العربية. القاهرة. دون تاريخ

## الهوامش والإحالات

- (1) طه حسين، مستقبل الثقافة في مصر: مطبعة المعارف ومكتبتها بمصر. 1938 ص 2
- (2) المقصد والمطويات نفس.
- (3) هذه هي رسالة خير الدين التونسي الأسس التي راد نعيمها إلى وجهه، فوم من زحل الدين والسياسة في عهد. راجع: خير الدين التونسي «أقوم للمالك في معرفة أحوال الممالك»
- (4) هذا هو جوهر اختلاف بين الشيخ محمد عبده وأندره حمد الدين الأعماني وهي مسألة يؤكدها معظم مؤرخي حركات الإصلاح الديني في عصر النهضة. نذكر على سبيل لشد محمد عبده. راجع الأعمال الكاملة للشيخ الإمام محمد عبده. الجزء الأول
- (5) راجع «إبراهيم عبد العزيز» رسائل طه حسين: دار ميريت للنشر والمعلومات. القاهرة 2000. ص 7
- (6) المرجع نفسه: ص 9
- (7) راجع محمد حسن الزيات، ما بعد الأهم. مؤسسة دار الهلال. الطبعة الأولى دون تاريخ. ص 190
- (8) راجع جهاد فاضل، «أبناء حرب معاصرون»: دار الشروق 2000
- (9) المرجع نفسه. ص 9
- (10) المرجع نفسه. ص 11 وص 25
- (11) المرجع نفسه. ص 27
- (12) أبو القاسم محمد كزو، طه حسين والمغرب العربي. مؤسسة بن عبد الله للنشر والتوزيع - تونس 2001. ص 30
- (13) راجع جهاد فاضل، المرجع السابق. ص 19
- (14) راجع مقدمة كتاب سامح كرم، معارك طه حسين الأدبية والفكرية. دار القلم - بيروت. دون تاريخ ص 7
- (15) وقد لخص أبو الحادي موقعه هنا في عبارة مشهورة قائلا «إنه عندما ركب البحر - أي طه حسين - إلى الأردن التي عمامته في البحر على مشهد من مودعيه...». راجع ذلك في جهاد فاضل: المرجع السابق ص 19

- (16) راجع عبد الهادي التاري، طه حسين في الغرب: مطبوعت مجمع اللغة العربية - القاهرة دون تاريخ. ص (1) من المقدمة
- (17) راجع رشيد الفرغوي، طه حسين مفكرا سياسيا : دار المعارف للنشر . تونس - سوسة 2001 . ص 219
- (18) راجع أبو القاسم محمد كزرو، المرجع السابق . ص 35
- (19) المرجع والمعلّيات نفسها
- (20) راجع مجلة « البصائر » الجزائرية : عدد 360 - الموافق لـ 20 مارس 1956 ص 1
- (21) راجع مجلة « البصائر » الجزائرية . عدد 354 - الموافق لـ 17 فيفري 1956 ص 1
- (22) راجع مجلة « الثقافة » الجزائرية : عدد 18 . سنة 1975 . ص 13
- (23) راجع محاضرة طه حسين « قضية الجزائر » ندوة جمعية الأدباء المنشورة بعنوان « مع الجزائر » القاهرة 1957 . دار الهماء للطباعة والنشر . ص 5 و 6 .

# السرد وقضاياها لدى مها عزوز وخديجة التومي

## نافذة على الأدب النسائي التونسي

تاجي المجلاوي / باحث تونس

وقضاياها عند المؤلفتين وإن الإشارة إلى بعض النقاط النظرية مسألة ضرورية، منها أنّ صاحب القلم باعتباره مدعاً يحد نفسه إزاء جهاز اللغة المترامي الأطراف، فيعمد حينئذ إلى محور الاختيار، يتقن كلماته ليتخذ لذاته أسلوباً دون أن يبيّنه أنّه يؤسّس بذلك سحاً له، إذ الأسلوب سحاً للكاتب وعرضه (1) وصمّم المسار التطوري للعمل الأدبي والتقديّ أتخذت الكثافة لها حيزاً بين النعمة من جهة والأسلوب من جهة أخرى، ومن ثمّ أضحت الكثافة معامراً باللغة في اللغة وفي الوجود إثباتاً للذات عبر تعميق وعيها بذاتها والكون والآخريين تعميقاً للاختيار المحرّ ولدرجة المعرفة والوعي. وللكتابة قدرة عيس قليلة على المكر والاحتيال بادية في إمكانات الفصح المستمر للكاتب وإن ظنّ أنّه يعمد إلى إخفاء ما بدا له أن يخفي وأن لا يُظهر إلاّ ما ينبغي أن يظهر ممّا يجب له أن يقول، فمن طبيعة الخطاب أنّه يصطلح بدور الحجاب شعر الكاتب بذلك أم لم يشعر. ومع ذلك فإنّ العالم الأدبي يظلّ عالماً مستقلاً بذاته يرغب في القدرة على التصرف في الزمان والمكان والشخصيات راغباً في خلق تاريخ موار للتأريخ المعيش، ومن هذا التأريخ الخاص به تسري رغبة الوحود وتدفق فيه الحيوية المنددة للذات والموضوع، فيساق من ذلك أدب مستتب في الذكرى النافعة ذات الفائدة التي تفوق فائدة الديمومة (2).

إنّ الفعل السرد يستلهم قيمته من البحث الدائم عن الممكنات المعادلة للحقيقة، ولا سيّما عالم الزوايا الذي يتخذ من الحياة مادة يشكّل منها مصيراً ويخرج من الذكرى فعلاً مفيداً ومن الديمومة زمناً مواتجها ودالاً (3).

■ تتبع قيمة المقارنة بين ما كتبه مها عزوز وما ألفته خديجة التومي من كونهما تشتركان في الاختصاص ذاته وفي جنس المكتوب ذي الخصيصة السردية ومن كونهما تنتمي إلى جيل واحد وإلى منطقة جغرافية واحدة، فهل هذه المعطيات المشتركة بينهما كافية لإنتاج أدبيّ يتماثل في الأساليب الفنية وفي المضامين المطروقة أم أنّ الكتابة الإبداعية متقلّبة بطبيعتها وغير منضبطة ومتعرّبة على القوالب الجاهزة؟ وقبل الإسهاب في مجريات المقارنة بين الأعياب السرد

الجسد، فمعاناة فداء هي نتيجة طبيعية وصدمة ناتجة عن مراودة بعض العُلية القاتلة للأبعاد الإنسانية فيها. وقد نجحت الذات الساردة في تصوير الصراع الداخلي في ذات فداء: «وكيف نعيب على النظم المستبدّة إقصاءها للأحرار في حين أننا نرى كيف تسلك هذه التيارات المسلك نفسه؟» (5).

وإذا تناولت الساردتان مشاكل الجسد فأنهما تجاوزتا هذا الحدّ إلى تناول قضايا العاطفة والمحبة والصداقة والعشق، ولا سيّما في مجال الزّواية الذي يسمح بحكم طبيعته بالتوسّع في وصف الشّئات المتمثّل في اللّهب المنبعث من العشق الأبدى البادي في التّناص مع قصّة زمريس الأسطورة الإغريقيّة، من أجل تجاوز الزّمان والمكان حيث يتمّ تجاوز الفناء لمعاناة المطلق واللاحدود. ومن هذه الأبعاد يتجلّى النفس الصّوفي والمنحى الوجودي وخاصة في تجربة التحدي، ممّا أثقل لغةً خديجة التّومي بالمجازات والإيهامات والاستعانة بالناصر الطّيعيّة، فاقترت بذلك من شعريّة الزّواية أو الزّوايا الشعريّة. فشاعريّة القصّ تملو على الفنّ القصصي والنساء الرّوائيّ (6).

والى جانب هذه الإشارات إلى مسألة الجسد والخيانة، تذهب مها عوّز في طرح مسألة العنف المسلّط على المرأة كل مذهب امتصاصا لجمالها ومالها واستغلالا لجسدها. إذ أنّ الزّوج إذ يريد الانتقام من خصومه فيصّب جام غضبه على جسد زوجته. وهكذا أضحت الزّوجة لا تنام إلّا بتناول الحبوب وتعاطي الأدوية. وهذه القطة عنها أشارت إليها خديجة التّومي عندما قالت: «تطول بعدها أقرصا مهذّنة وتمضي في نوم مصطنع غير مريح تتلاطم كوايسه وهلوساته» (7) ثمّ إنّ خديجة التّومي تستغلّ هذا المجال لتسلّط الأضواء على أنّ جسد المرأة إذ كان يُعدّ محطّة الحرام ولذلك وجبت تغطيعه مواراة له. ومن ثمّ كانت المؤلّفة لافتة للنظر إلى التّأنيث الثقافيّة الوخيمة المنجّرة عن هذا

ولا نفوتنا، في هذا المستوى النظري، الإشارة إلى التفريق بين الأدب التسوي والأدب التّسائي والأدب الأنثوي: فإذا اهتمّ الأدب التسوي بقضايا المرأة المعيشة فإنّه يتنازل من أجل تحقيق التّسوية بين الجنسين ومثاله أدب نّوال السعداوي. وأمّا الأدب التّسائي، فهو الذي يكون بقلم امرأة دون اعتبار أي موقف مسبق منه، وعليه فالمقابل له هو الأدب الرّجالي نسبة إلى الكتاب إذا كانوا رجالا، في حين أنّ الأدب الأنثوي يكون مفعما بالثّقة الأنثويّة البادية في التّركيز على حرارة العاطفة، أمومة أو محبة، وإن كانت هذه المواضيع غير مقتصرة على جنس دون آخر. وانطلاقا ممّا سبق، لنا أن نحمل الآراء في موقعين: الأول يقول بخصوصيّة الكتابة الصّادرة عن التّسائي، والثّاني يقول بفسد ذلك ويعتبر أنّ القلم هو القلم سواء أمسك به رجل أو امرأة والمهمّ هو تحقيق درجة الامتياز في جودة المكتوب لا التّمييز (4).

وبعد هذه التّقدمة النظريّة نخلص إلى القول إنّ النّاطق إلى ما كتبه مها عوّز في «حديث الباسين» يلاحظ عديد القضايا المطروحة بجرأة تتفاوت درجة عمقها من نصّ إلى نصّ ومن القصصيّة إلى القصصيّة. ولعلّ رأس هذه القضايا تنصّرها قضية الجسد والمسألة الأخلاقيّة المتجنّدة في ملاحقة المدير ومضايقته للكتابة. والمؤلّفة تقدّم هذه القصصيّة بطريقة نقدية ساخرة، ولا سيما إذا تعلّق الأمر بالأوضاع الثقافيّة المتردّية ساعة ربطتها بصدور ف. إنّها امرأة متزوّجة حُبست جسديا عند الزّوج والذهن يسكنه رجل آخر. إنّها معادلة الحبّ والزّواج. والحبّ يخبو في كثير من الأحيان تحت وطأة الواجبات والحقوق والتّفنّف الواحد لكن، مقابل ذلك، العشرة هي الباقية.

وقد التّقت خديجة بمها في مستوى طرح قضايا الجسد، إذ تمثّل عصب الزّواية في مسائل الدّراسة والحبّ والسياسة. وقد أشارت إلى مناجرة الطّلبة بهذا



التصوّر المتخلف. تقول: «وحينها كانت المرأة لما نزل تنجرجر في أغلبية والحفة من الصوف والكثان، كلها تحسّ ذلك الجسد وتلغي العقل وتطمس نوره. كانت المرأة في الظلمة» (8). وتستأثر هذه القضية بوعي خديجة التومي حتّى بدت وكأنّها هاجس ملح. ولعلّ الزّكام الكثيف الذي شاب تاريخ المرأة هو المبرّر الأكيد الكامن وراء ذلك. تقول: «وقد كُتبت ملياً في وضع بنات جنسها اللاتي مازلن ويعد عقود من الحرّية المزعومة يقاسين إرث قرون من المهانة والاستفصاف والنظر لحواء على أنّها مجردة وعاء تسكب في أرجائه فحولة الفصول المزيّدة» (9). وفي هذا الإطار، تستغلّ خديجة التومي سرد الأحداث ليبان نقدها اللاذع لتعدد الزوجات وما يسببه من كوارث نفسية وعاطفية. وقد اعتبرت أنّ أنصار هذه القراءة ينظرون إلى الواقع بمن هراء تغلب الشهوة على العقل ودليل ذلك قولها: «لا غين في الشرع، بل في الميول العوراء» (10). ولئن أسهمت الزّواجة في معالجة قضايا المرأة المادية والمعنوية فإنّ مها عزّوز بدت أكثر جرأة. في بعض الأحيان في إثارة هذا الموضوع بالذات، فيمتزج في شخصيّة مها عزّوز الجمال بفتح الحزن فشخصيّةها وضعت بعضاً من أحمر الشّفا، كانت تعلم أنّها أشدّ ما يكون إغراء عندما يمتزج الحزن في عيناها بأفئمة التّجمل» (11). وعلى هذه الشّكلة تبدو المرأة مجسّدة للصّورة التي تبدو فيها ضحيّة العادات والتّقاليد والتّحافة البالية، إنّها «المرأة الحريصة على زوجها تحفظ سرّه ولا تفضحه [...] وتحمّل وتتأسى وتجاهل» (12) ويظهر كذلك المنحى السّاحر في أقصوصة «الاسم السّادس» من الثقافة السّائدة والثقافة الشعبيّة وعلاقة الأنثى بالذكور ومحادثّة ذات الخمار للرّجال ممّا يؤكّد اتّبناء هذه الأقصوصة على اللّغز والجري وراء معرفة الاسم السّادس.

إنّ الأقصوصة، في عوالم مها عزّوز الأدبيّة، تفضح

العلاقة العمودية بين الرّجل والمرأة، فتلقي المرأة نفسها مدعوعة إلى الحيانة دفعاً فالزّواج حيتنّ دمار في هذه الصّورة، والحيانة تُعدّ ضرباً من ضروب الإصلاح لما فسد من معمار الحياة تحت وطأة الإكراهات اليومية جرّاء الانغماس في الأعمال الآثية على خلاف ما ارتأت خديجة التومي في هذه المسألة من أنّ مראה الحقيقة أفضل من حلاوة الخيانة والخديعة. وعليه فالحدّ الفاصل بين الخيانة والوفاء قطع، وهي تلتقي في ذلك مع رأي نجيب محفوظ المتمثّل في أنّ الخيانة أسمى رفيلة على الإطلاق (13). وسخرية خديجة التومي غير خافية من العقليّة التي تحصر منزلة المرأة في الزّواج. تقول: «ها مسعود متى تروّجين؟ يا مسعود وجدنا لك عريسا» (14)

إنّ المتصفحّ لأقصوصة «حديث الياسمين» يذهب به الظنّ إلى أنّها عليفة لثورة الياسمين كما يستدعي عنوان «الكثبان» التّفنّي بشعبات الثّعب الفلسطيني، والحال أنّ الأمل سرعان ما يتجلى على أنّ ذلك وهم الشّماع من المعلومات غير المتأسّلة في عمق العمل الإبداعي. وإذا بالياسمين يحيل على معالجة فنيّة لشخصيّة تكدح على العيال من خلال بيع الزّوائج العطرة البادية في زهر الياسمين وتزاد الجمالية الفنيّة في امتزاج اللّون الأبيض، بعضه ببعض، وإن تعلق هذا اللون بالياسمين فإنّه سرعان ما يتزاح ليرمز إلى المرأة ذات الجمال السّاحر. وتضهر كذلك الزّوائج البشرية والطّبيعية في فضاء من البيت العتيق الذي تتعاضد فيه الكثبان ليكشفن عن أسرار الرّجعات، في حين أنّ الأعراب يفضّل تغيير المكان ليطلّ على ياسمينه الجيران وإذا بالمكان يتحوّل من الضيّق إلى الاتّساع حيث الشّرفة، ومن الأزهار ما ينعم بالحرّية ومنها ما يعتكب في التّلاجات «حتّى إذا جاء الهزيع الأخير من اللّيل اصطحبوها من جديد إلى بيوتهم وأسكنوها التّلاجة تبقى صالحة لليلة واحدة» (15) وتبدو التّزعة التّقليديّة لدى مها عزّوز من

الأخر في حرمان وفي ألم. وإذا تقاطعت خديجة التومي مع مها عزّوز في معالجة المسائل الاجتماعية فإنّها فارقتها في مستوى القضايا الوجودية التي استبدلتها بالإنشكالات السياسية وهو ما سيُصّح لاحقاً.

إنّ مها عزّوز تستغل الثقافة الكروية من خلال أقصوصة CAB لمعالجة معاناة بعض الشّباب المعاطلين وبعض الأسر من تكاليف أبنائها كالذي عانته الأمّ من ابنها بشير الذي يحيا في الشوارع والمقاهي لا همّ له إلا تشجيع الفريق البزرتي ويرقص حين الفوز بالكأس رقصة المذبوح فرحاً بذبحه وإن لم يشعر أنّها الثقافة المخدّرة. إنّها حروب وهميّة وإن سمّيت مباريات في صورة حروب الجلاء وأبن الثّرى من الثّريا وهو يدعو إلى التّساؤل عن حقيقة الاستقلال هل هو عسكري أم ثقافي. إنّ بشيرا قد رُفّض من المعهد لفقره وانعدام

توفيره للكتب، ففارق الصّديقة والدراسة فعوّض ذلك الحرمان بأفراح موهومة في الملاعب والمناسبات الرّياضية. إنّ الشخصية بشير وإن حمل الاسم دلالة إيجابية. تبدو في الإشارة فإنّه رُمز إلى الشّاب الفاشل في الدّراسة أو المفضّل والفاشل في الحبّ والحياء والدّراسة، يجد متعة في تحميس الرّياضيين «ألم يكن يعلم أنّه ممنوع من الحلم بكلّ هذا السّخاء؟ ألم يكن يعلم أنّ العلية أورثته فيما أورثته قصبة هوائية يجرحها الغبار والرّطوبة وروائح الرّياه»؟ (19) ومثال ذلك ما أشارت إليه خديجة التومي من مظاهر الثّورة كالمظاهرات والاحتجاج على التّهميش عبر رفع الشعارات، وإن فرّقت صفوف الطّلبة. وقد تناولت الرّواية مسائل الانتهازية، فقد أسّس عالم المناضلين بسمتين: الطّهور بمظهر التّمرد ولكنّ التّعلق غير خاف. تقول: «بين الكابوس والحقيقة كابوس، وبين الحقيقة والكابوس حقيقة» (20). وتجد الأقصوصة عند مها عزّوز لها مخرجاً في تمهاتي الأفكار والمفاهيم والرّؤى، المغلوط منها بالصّحيح، والتّفسير منها بالتّبرير، معارك الجلاء

خلال المستور خلف السّطور، فبعض الياسمينات تُغطف قبل الأوان كالتي تثرّج صغيرة قبل اكتمال بلوغها. ومن الشخصيات لدى مها ما يكون طائراً بمثابة الحامل الدّلالي الذي تروم من خلاله معالجة بعض المسائل عبر التّساؤل السّاحر، كالتّساؤل عمّا يمنع بني الإنسان عن ممارسة رغباتهم في وضوح الحقيقة كما تفعل الطّيور، وهل ذلك الإخفاء ضرب من التّفاق أم تغليف للحقيقة بحجب الرّيف «أحبّ مراقبة رشهما يتدأخل. ممنع أن نرى الحبّ يمارس علناً وعلى الشّجر أبوحيوطه» (16). وبذلك تتخذ الأسئلة منحى وجودي في اعتبار أنّ الجسد دوني، لأنّ ماله إلى التّعقّن والدّود أم لأمر آخر؟ وهل الذّنب يكمن في أنّ هذا الجسد من طين؟ وسرعان ما تلتصق السّاردة بالإجبة في اعتبار أنّ الله أرحم بعباده من أن يستمرهم في كفن الأجساد.

وليس عجيباً أن تصفّ القضايا عند هذه الكاتبة إلى قسم اجتماعي وآخر وجددي. إنّ بدت متناخلة أحياناً ومتوارية أحياناً أخرى. فمن المشاكل الاجتماعيّة أنّ الرّجل يراقب زوجته المعجوز ويضيق من نطاق هذه المراقبة بين الجيران متناسياً صنيعه مع زوجته ذاتها قبل الزّواج منها. إنّها مفارقة مضحكة، علاقات اجتماعيّة متوتّرة ومفكّكة حتّى في نطاق العلاقة الزوجيّة، إذ يعبر الزّوج زوجته بأنّها معجوز، وفي المقابل تلوذ هذه الزّوجة بالعناية بأبنائها وإن لم تجد رحمة في الظروف القاسية التي فجعتها في ابنها تقول: «كلّهم مجرمون» (17).

وهكذا تبدو معالجة السّاردة للقضايا الاجتماعيّة بارزة في التّفكك العلائقي البادي بين الرّجال والنساء إذ يمتنّ الرّجال في تصبّد الأرامل مستغلين عياب الأزواج، للتّضحية بهؤلاء النساء، اللاتي وزمت إليهنّ مها عزّوز، بالتّعاج وتجنّبي من خلال ذلك رمزية عيد الأضحى وكثرة الدّم المشوي «كيف ما شواني نشوبه» (18) فبعض الناس في متعة الدّم، والبعض

زمن الطفولة كذكريات الطالب المتعلق بأهداب الأيام الجميلة بالجامعة زمن ارتشاف الشاي الأخضر، كما أنها تعتمد إلى استعمال التكتيف والاقتراب من الكتابة الشعرية (23). ولا غرو في ذلك، فالفعل الأدبي متمرد بطبيعته يروم الاستقلال والاختلاف في مستوى التعلق باللغة ليكون قولاً للحياة، فهي مرجعه التشيط الحي المتغير (24). كما يلقي اعتماد الكتابة الرمزية، فالشقيق هو رمز البنات «نعم هكذا رأتك. مرجبا من الشقائق يملأ فجأة حفل العمر» (25). وذات الأسلوب الناهض على الرمز نلغيه لدى خديجة التومي حين تشير إلى مسعودة العائس التي كانت نهايتها كارثية على عمود كهرياء رمزاً إلى كل مستبد.

وإذا لشم القارئ نسائم الياسمين وتمتع بلون شقائق النضال في قصص مها عزوز فإنه لا يعدم روائع الفن لدى خديجة التومي. نقول: «طلب مني أن أصح علامات فارقة شموع فن وشاشة حمراء في عز الحرة» (26). ومن ثم لنا أن نسبح أن هذا الأدب يشبع ألواناً تمتع النظر ويشر رونق تدكي حاسة الشم وتتقاطع فيه الأصوات فتطرب لها الأذن والقارئ في كل هذا وذاك في نشوة حيناً وفي متعة حيناً آخر. إذ الأدب الأثير هو الذي تعتمد فيه الأصوات ويتوحد فيه الخطاب. وعلى غرار ما كتبت مها عزوز نلغي خديجة التومي تعتمد شخصيتها حوراء على الذكورة، إذ تستحضر فترة الطفولة والميدعة الوردية زمان الذهاب إلى المكتب ساعة كانت الطبيعة ناصعة الألوان فتعدهو البنت منطلقة تغني وتقطف ما تجود به الطبيعة من أزهار برية (27).

كما نرى أيضاً عند الأديبتين تركيزاً على التناص وهو حوار النصوص واستدعاء بعضها لبعض مما جعل من اللغة مجالاً شفافاً، ومثال هذا التناص الاستعانة ببعض الأبيات الشعرية أو الأمثال أو الأغاني، وتستعين الساردتان بالشعر طلباً لتكثيف الدلالة وتعميق الضيافة الفنية ومثال ذلك:

بمعارك الكرة في الملاعب والشهادة من أجل الوطن والموت في المدرج. ومن ثم جاءت بشارة البشير إلى الأم متمثلة في نعيم لفتح الباب أمام قضايا المجتمع من جديد وقضايا الأخلاق المتمثلة في طرح مشاكل البغاء السري والعنفي ودوافعهما ومظاهرهما وتناجيهما، ولا سيما أن الضوء الأخضر في العيون يوحي بتأشيرة العبور، ولا سيما في مجال الحياة الطلابية المطبوعة بطابع الحرية. فما هي حدود الحرية التي تميزها عن القوضى في أروقة الجامعة وقضاضات التات؟ وما هي الحدود الفاصلة بين مجالي الهذيان والغزل؟ علماً بأن الذكريات العليقة بالحياة الطلابية قد مثلت أرضية خصبة تغدئ منها الفعل السري عند الكاتبتين. وقد شكلت قضية التذكر والوقوف على مسألة العلاقات الجامعية نقطة التقاء بين الساردتين كعلاقة معاذ وحوراء لدى خديجة التومي، وكعلاقة شخصية مها عزوز والمعجب بها في «حديث الياسمين» فقد أوردت خديجة التومي في هذا المجال ما يلي: «يوم وقب أمامها دلت الطالب الشاب خجلاً غير أنه بدا واقفاً بين عبارات موزونة ومتنافسة تخلص منها دفعة واحدة: إني معجب بك أسالك الارتباط» (21)

إن القصص التي تخطها مها عزوز تفوح منها روائح الماضي السعيد لما كانت تخصص بيوت للنساء وأخرى للرجال ساعة كان الرجال الشيران أبناء الهجالة الشكاري يتشمعون روائح الياسمين، فيتحرك عرف اليك مما يحرك الرغبة لدى الأنثى في الزواج.

وتجسج مها عزوز في كثير من الأحيان إلى تغذية الوظيفة التذميمة عبر الاستشهاد بالأمثلة الشعرية أو الأبيات الشعرية، وهو عين ما تجنح إليه الساردة في رواية الشتات عندما تتقاطع فيها الأصوات التابعة من الأمثال الشعرية مع صوت الساردة: «من يتزوج أتنا ناديه عناء» (22).

ونلاحظ أن مها عزوز تهل من خلال أقاصيصها من

« أهون

أهون

كلّ همني أن أكون

وما في عالمي سوى

آتيه والسكون» (28)

تستيط العادة اللّسمة والقضايا المهمّة، كتقد الأوضاع الثقافيّة بعد حدوث الثّورة بتونس والقيم والأفكار الوهميّة حولها. واللّافت أنّ المنطلقات التي بيع منها العمل السّردّي عند خديجة التّومي هو التّركيز أيضا على التّفاصيل الضّخيرة الحارّة في الحياة اليوميّة والتي لا نلت الانتباه بالنّسبة إلى الإنسان العادي. تقول: «أحط ما أراه وأرسم كلّ ما أحلم به وأنحت تفاصيل هاربة من حياتي» (31). وتتجلّى المناحي الواقعيّة في رواية خديجة التّومي عندما سلّطت الأنواء على المعيش من الأحداث كالعبوديّة المادّيّة والمعنويّة، ممّا يؤثّر في حياة الإنسان اليوميّة ومصداق ذلك قولها: «لا تلوموني في حبّ الكهف فهو الوحيد الذي احتمل حرّيتي المجنونة وصهلي الجامح وهروبي من العبوديّة الجديلة. عبوديّة تقدّم للإنسان في شكل وظيفة وقروض وتسهيّلات بنكيّة ليبيّن يده قبر حياته مقابل أن يستغلّ كحمار في صمت بقية العمر» (32)

وهذا التّجسّس التّقدي يتجلّى بوضوح في الشّتات للرّواية خديجة التّومي، إذ تفوح روائح الثّورة على طلائع الاستبداد منذ المقلّة والإهداء وسرعان ما يجد المطالع لهذه الرّواية نفسه موزّعا مع الشّخصيّة في التعلّق بأهداب الوطن عبر الحبل السّريّ إذ لم تعدم رواية «الشّتات» الإسهاب في ذكر محبّة الوطن حبا جنونيا يعانق المطلق حيث يستوي الوجود والعدم (33)، رغم حجم الضّربة التي تسلّط على المتورّطين في هذه المحبّة. وقد أفلحت السّاردة في تصوير الشّخصيّة (يزن) تصوّرا داخليا إذ تمزّق بين حبّ العلم في الغربة وحبّه لموطنه وإذا بهذا التمزّق يفتح على فاجعة احتضار الأمّ ممّا يزيد في لذّة الدراما في نصّ خديجة التّومي. إذ تجاوزت البداية في الرّواية مع نهايتها.

لقد اضطلعت شخّصيّة حوراء في رواية «الشّتات» بدور العدسة الكاشفة والعين الرّاصدة التي يوسّعها أن ترى الأحداث بفضل اعتلائها الشّرفة، تزهو بنفسها

وللأدب الجاهلي إحالات جميلة على سجلّات حضاريّة متنوّعة ممّا أثار سخرية التّلاميذ، إذ البرامج مفتوحة على التّأويلات المذهبيّة والتّزايدات الأيديولوجيّة، وفي ذلك سخرية من المحتويات الثّربويّة الجبليّ يتناقضات الجسد والتّجنّ والتّسياسة والإرهاب وضعف المستوى التعليمي في كلّ هذه الأصعدة، وهو عين ما عالجنه الرّواية إذ تناولت القضايا الثّربويّة السّائدة في البلاد التّونسيّة. وهي حالة تدعو إلى الضّحك والشّفقة في الوقت ذاته، ونظر إلى الطّريقة التي صرف بها أحد التّلاميذ «عمل» وفي الأمر عندما طوّل بذلك مع الشّكل التّام فالجواب: «أنت مع الشّكل التّام، أنت مع الشّكل التّام...» (29) فالرّواية لا تخفي اعتمادها على المنزع التقدي العليق بتدهور علاقة المرثي بالمرثي، ولا تخفي خديجة التّومي حسرتها على انقضاء زمن جميل كان فيه التّلميذ يهدي الزّهور للمعلّمين: «يوم كان يهدي للمعلّم زهر إجلالا لرسالته ويوم كان المعلّم يعينه الورد والزّهر البرّي» (30).

ونلاحظ أنّ بعض الأفايصيص مبيّنة على المفاجأة إذ تفاجأت الذات السّاردة من الالتقاء ببلّاع التّين البعلي بالمعهد التّمّودجي. وقد تنطلق الأفضوصة من المعطيات الواقعيّة كحادثة العلم بالجامعة التّونسيّة وعلاقة العلم الأحمر بالعلم الأسود. وليس خافيا أنّ بعض العناصر المشكّلة للنّصّ القصصي لدى مها عزّوز هي التّفاصيل الجزئيّة اليوميّة كعناصر اللون والزّاحة والهاتف الجوّال والمقهى، وكلّ ذلك يشكّل عناصر الفضاء السّردّي، منها

وتراقب المشاهد بالقدر الذي تتخبط به في مكابدة العواطف كذكريات الحب والحزن.

وما زالت الرواية تشي بأنفاسها الابدولوجية حين تعالج صاحبها قضية التخلف والتبعية ولا أدل على ذلك من قولها: «نحن الحطب ومنا الوقود هذا قدرنا في أوطان شجاع مقابل الكراسي» (34).

وهي في كل ذلك تسخر من التفاوت الاجتماعي سواء كان أبناء المجتمع أحياء أو أمواتا ومصداق ذلك قولها: «قبور غاية في الفخامة وأخرى غاية في الإهمال نشقت أطرافها وهاجمتها أعشاب متوحشة راحت تنهك رفات موتاها في صلب» (35). ويزداد المشهد الروائي حيوية في إجراء الحوار بين الأحياء والأموات أصوات هائفة من أعماق الأرض. وقد نقدت الرواية العولمة والمتاجرة بجوع الضعفاء وابتزاز العالم منذ عهد الهنود الحمر إلى العبيد إلى الموتى في شكل أحياء، فكم من حي هو ميت: «ظلوا أنها الموتى في سكتهم نائمين فلا شيء في عالمنا يبري البحث عن جديد ناموا... ففلاحياء في أوطاننا مطالب لم نملك من قرون» (36). وهكذا سخرت الخديجة التومي من الجشع ومظاهر التسلط والتجارة بكل شيء، كالتجارة بالأعضاء البشرية والأسلحة والمخدرات والاختصاب للأرض الفلسطينية، وهذه القضية لم نعر لها على مدى بالنسبة إلى مها عزوز في «أحاديث الياسمين». لقد عبّرت رواية الشتات بأصداه الجدل حول ما ساد ويسود في الأقطار والمنطقة العربية وفي العالم في حين آسأ نجد أثرا لهذا الجدل عند مها عزوز في الفصل الذي ندرسه الأستاذة. ولا سبيل أمام الرواية إلا الجنوح إلى الحلم للتخفيف من أوجاع هذا الشتات الشامل، فكثيرا ما تنجح الكاتبة إلى الحلم لتدعيم أسلوب كتابتها. إذ الحلم جيب من جيوب الواقع الذي يخفف ويروح على الشخصية كما على القارئ.

إنّ اللافت في نصّ خديجة التومي هو الوصف

الدقيق ولا سيما الوصف المتملّق بالطبيعة والإطار الطبيعي العام المؤطر للمحادثة (37)، وهو ما يذكر بأسلوب فرنسوا مورياك في رواية «تيراز» مثلا. واستمع إلى قولها المدغم للانصراف مع المشاهد الطبيعية: «أحسّت يومها أنها جزء لا يتجزأ من تلك الطبيعة في عطشها» (38). وقد يكون الوصف مادّيا ظاهريا وقد يكون داخليا معنويا كوصف محبة معاذ وحوارة للوطن حيث تصبح اللعة أداة حداث بما فيها من قابلية للتأويل لترويج الحفاظات الزائفة. إذ الرواية بحث عن الممكنات المعادلة للحقيقة.

إنّه عالم الرعب والبحث عن الحقيقة في العالم الضيق من أجل الظفر بالمعنى في عالم اللامعنى (39)، فإلمام الإبداع عالم مربع لأنه يعبر ويصور بطريقة غير مألوفة وغير متطرة. ومن شروط الإبداع افتقاد المعاصي والحرمان من العلاقات اللغوية التقليدية حيث يكمن الرعب والرّهبة من خلال تكسير الأنماط التقليدية. وفي هذا الصدد تشير إلى أنّ خديجة التومي قد استلهمت بأسلوبها القرآني من قبيل الماء الأجاج في حين أنّ هذا المعجم قد غاب في أقاصيص مها عزوز.

ولا غرو أن يحفل نصّ خديجة التومي برحلات متنوعة منها الرحلة المادية للعمل وهي رحلة الطائفة من بلدة الرواية إلى الخليج، ومنها الرحلة المعنوية المتمثلة في رحلة الوعي وهي نقدية وفكرية من أبرز منعطفاتها نقد العربي العليق بجسد المرأة وارتداء الخمار والتقاب في الخليج، زد على رحلة الشخصية من المجتمع إلى السجن ومن السجن الصغير إلى السجن الكبير. وقد تحوّلت زاوية النظر من الزاوية الخارجية البادية في الحوار الثاني إلى الزاوية الداخلية الظاهرة في الحوار الباطني. ومن ثمّ صعدت خديجة التومي بأفكارها الثورية التي تفضح انقسام الناس إلى صنفين: صنف واقف وآخر متزلف للسلطان وما مثال معاذ إلّا من الصنف الأول الذي يأبى الانحياز ويرفض السقوط.

إنَّ قلم خديجة التومي قد ناقش العبودية وما ينجر عنها من نتائج وقضايا متنوعة مثل الحرية والقيم والاستبداد والتنظيم وحب الوطن وما يجلبه من ويلات متمثلة في مخالب جارية وقرون ناطحة(43) والأحزاب والتضال، واللافت في كل ذلك أنها أعادت الإشارة إليها في حصاد الشتات(44) مما يؤكد أنها واعية تمام الوعي لمشروع أدبي متكامل الأجزاء مترابط العناصر، ولا غرو في ذلك فهي تصرّح بأنها تنجز ثلاثية روائية. يتّوجّح البطل في الجزء الأول منها بأن يُنعت بالارهاب في صورة شاب فلسطيني هارب من الأنفاق مقابل عدم المساس بمصالح صهيوني واحد من بلد بعيد يقتصب أرضا ويقتل بشرا دون أن يُنعت بصفة سالية(45). إنها نهاية جزء أول من الثلاثية تجمع أصواتا متعددة ومتنوعة ساس ولورا ويزن وإسماعيل وعلي السعودي والمريد الضومالي والشاب التونسي، ولعلها رمزية فائقة إلى أن العرب لم يتوحدوا في شيء كتوحدهم في الشتات وكفى بذلك موحّدا ونصيرا.

ونسبة إلى الوثائق لأحداث حصاد الشتات من خلال جوار هيم مع هيفاء لقضية العمل والحصول على الثروة لأنّ المجد نوعان: مكسوب وموهوب. والجماعة ينحازون بفضل نضالهم إلى النوع الأول، وبذلك فضحت الزواية في جزئها الثاني ملابسات ثنائية المظهر والجوهر والمال والفرق: «إنّ المال قد يملأ الجيوب والخزائن ولكنه يعجز عن ملء الكيان، ذلك أنّ الفرّ وحده يسمح للجميع بممارسة الأحلام مع حقّ الاحتفاظ بالحرية والاختلاف»(46)

ومن تجليات هذه الشائعات الخاصة بحقائق الأشياء والأوهام المتعلقة بها ما حفّ بالحياة الخاوية من المعنى في ملذّات أوروبا العابقة، ولذلك جاء في حكمة الشيخ التي يوجهها إلى هيم: «اجعل لحيانك معنى وأنت تفكر بالإنسان فيك»(47).

لقد شيّدت خديجة التومي معمار رواية تضمّت

إنَّ يزن، الذي غاب عتّا طيلة أحداث الزواية منذ أن دُكر في الصفحات الأولى يعاودنا في حدود الصفحة 127 ولم تبح الزواية بالمكان إلا في الصفحة 151 مما يدعم وعي الساردة بالألاعيب السرّية، وإن ركّزت على الأبعاد الفكرية والإيديولوجية، وما للعمل الأدبي إلّا رؤية إيديولوجية ومعمار فني. ولقد وجد يزن نفسه مقاتلا وفي ذات الصفحة تُذكر الأمكنة: تونس وفرنسا واليمن حيث سلّطت بؤرة الضوء المشرقة للأحداث في الواقع وفي الدّهن: ففي مستوى الواقع نجد بحث يزن عن أبيه معاذ وفي مستوى الدّهن نلقي التفكير في مصير البلاد بعد الاستقلال، فقدر هذه البلدان إما محتّل أو معتلّ وقد أشارت الزواية في نهايتها إلى اصطلاء الوطن الكبير بفكي الكفاشة: الاستعمار من جهة والارهاب من جهة أخرى(48). وبين هذا وذاك تسارع الأحداث بمعاذ وحوراء لتعاود المواجهة الفارّ حيث يدرك يزن موت أمّه ساعة احتضارها. ودون جدوى يحاول أن يتصفح ما تركته الأم من مذكرات وأحاديث، وقد حُجب بآيام عمره من أجل تحصيل العلم ولكن طحيرة الموت قد فُجرت فيه المشاعر وفوّتت عليه أشياء، ففتح صفحة جديدة من الحياة، إذ الحياة كهوف ووهاد وصحو وأضواء فجر وطيور، وكلّ أولئك رموز تحيط بالأسرة والشتات. وقد أضحّت هذه الهواجس سببا في ولادة وعي جديد بالذّات والكون: «شعر برغبة ملحة في مخاطبة الذّات بصوت صاوح: ما أقسى المخاض. ما أصعب أن يولد الإنسان بطريقتين»(49).

وينساب يزن في التأمّلات ليرى مسؤولية من تسببوا في الشتات، ومثال ذلك قول الساردة: «وإن كانت البراءة هي اللامبالاة بوطن عاتوا فيه عيث الذّئاب يلتبس بالغنم، فأنا متورّط في الذّنوب من الوريد إلى الوريد ومن رأسي حتّى قديمي»(42). إنّه الشتات المتمثّل في ويلات السياسة والغربة وويلات المجتمع ك وفاة البنت والأم وكثرة الأحزان وتشتت الأرحام إضافة إلى موت شادن.

حدّ عبارة رولان بارت، من الحياة مصيراً ومن الذاكرة فعلاً مقيداً ومن الديمومة زمناً موجّهاً ودالاً(48).  
فالشّات الذي ظلّه المحلّلون السياسيّون مقتصرًا على أبناء فلسطين متجسّد كأوضح ما يكون في الأسرة والمجتمع والأقطار سياسيًا وثقافيًا وأمنيًا. والباسمين الذي يظلّه الناظر لأوّل وهلة حديماً عن الثورة التونسيّة سرعان ما يتبدّد بمفعول القراءة فيكشف قيمة الانزياح في الأعمال الأدبيّة. وقد اضطلع هذان الأثران بوظيفة مزدوجة تتمّع بما فيه من الأعيب القصّ والسرّد ويفيد بما تفصّته من رؤى كالأبعاد الاجتماعيّة والوجوديّة والسياسيّة في نزعة نقدية ساخرة. ولعل خير ما يُختم به هذا المقال هو ما ذهب إليه توفيق بكار من القول: «والذي أعجني من كتاباتنا التونسيّات هو أنّهن تجاوزن ما ألفنه من التصوُّص السّوّيّة فيما عالج من القضايا وإن كست خصوصيّة (كحرية المرأة، والحبّ والمجسّد...) تندرج عندهنّ دوماً في هموم أكبر تهّمّ شعورنا في مجموعها. فالخاصّ بالذات لا يفصل عن مصير الجماعة. والأشواق الفردية جزء لا يتجزّأ في كتابتهنّ من تطلّعاتها العامة(49).

رؤية اتصّبت على معالجة الشّات الاجتماعي والسياسي والثقافي والتربوي والتعليمي، كشّات أسرة تعاني القهر والمرض لها ثلاثة أبناء ذوي حاجات خصوصيّة يعيشون حياة الكلاب والألام والمهانة. شّات شباب التزم بأفكار، سلّط عليه عذاب السّجن ووضاعة التعذيب.

فمن خلال المواضيع التي اتّخذت منها الأفاضل والزوايا مائة، يضع القارئ يديه على ثنائيات عديدة، منها ثنائية العار والأنوار والمظهر والجوهر والتّوم والضّحوة، إنّهُ التّوم الضّاحي والضّحوة التّامة. إنّها ثورة الأدب في وجه واقع متجمّد متكسّر.

ولا يفوتنا في خاتمة هذا المقال أن نشير إلى أنّ اللّغة في الأثرين سليمة ومشرفة إلى حدّ التأثير في القارئ بالرّغم من كونها لم تسلّم من بعض الأخطاء في الرّسم والنحو، ولا نعتّمها إلاّ ضرباً من الأخطاء المطبعية التي يسهل تحسّنها بمزيد المراجعة.

إنّ الأدب يصنع عوالم توهم بالاستقلاليّة بما فيه من أزمنة وأمكنة وشخوص وأحداث من أجل توضيح طرائق الوعي بالذات وبالأخرين وبالكون. إنّهُ يصنّع، على

## المصادر والمراجع

- مها حرّور، حديث الياسمين، مطبعة نسخة الامتياز، بتزوت، 2014.
- حديجة اسمي: الشّات، دار المها للنشر والتوزيع، ط. 1، تونس، 2011.
- حصاد شّات، مكتبة تونس، ط. 1، تونس، 2013.
- رولان بارت، اللّوحة الضفّر للكتابة، ترجمة محمّد بريدة، دار الطليعة، ط. 2، بيروت، 1982.
- مجموعته مؤلّفين، الزوايا العريّة- واقع وآفاق، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط. 1، 1981.
- محمود طرشونة، نقد الزوايا السّاتية في تونس، المطبعة الرّسميّة للجمهورية التونسيّة، ط. 1، تونس، 2003.
- منى العيد، الزاوي الموقع والشّكل بحث- في السرّد الروائي، مؤسسة الأبحاث العريّة، ط. 1، بيروت، 1986.

- (1) رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، تعريب محمد براءة، البحث عن معرفة ممكنة للكتابة، ص 13
- (2) م. د.، ص 19
- (3) رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، تعريب محمد براءة، الدرجة الصفر للكتابة، كتابة الزواية، ص 56
- (4) راجع في هذا الصدد محمود طرشوة، نقد الرواية التسليّة في تونس، ص 18-5
- (5) خديجة التومي، الشتات، ص 30
- (6) طراد الكسبي، مشروع رؤية نقدية عربية للرواية العربية، مقال صحرى كند جماعي، الزواية العربية واقع وأدق، ص 257
- (7) خديجة التومي، الشتات، ص 13.
- (8) خديجة التومي، الشتات، ص 112.
- (9) خديجة التومي، الشتات، ص 114.
- (10) خديجة التومي، الشتات، ص 116.
- (11) مها عزور، حديث الباسمين، ص 9
- (12) م. د.، ص ٥
- (13) انظر نجيب محفوظ، اللص والكلاب
- (14) خديجة التومي، الشتات، ص 18
- (15) مها عزور، حديث الباسمين، ص 17
- (16) م. د.، ص 19
- (17) م. د.، ص 26
- (18) م. د.، ص 28
- (19) م. د.، ص 45
- (20) خديجة التومي، الشتات، ص 15
- (21) خديجة التومي، الشتات، ص 42
- (22) خديجة التومي، حصود الشتات، ص 55
- (23) «نظر مقدمه انصوصة الشقيت حيث تقول «مرح من الشفاني نت فعاة يلا حفر العمر، دافع، قاب طموحا. هل كانت تمتلك حق الفلاحه؟» ص 69
- (24) يحيى العيد، الزواية الموقع والشكل، ص 30
- (25) مها عزور، انصوصة الشقيت، ص 73
- (26) خديجة التومي، حصود الشتات، ص 42
- (27) خديجة التومي، الشتات، ص 12
- (28) خديجة التومي، الشتات، ص 132
- (29) خديجة التومي، الشتات، ص 165
- (30) خديجة التومي، الشتات، ص 12
- (31) خديجة التومي، الشتات، ص 139
- (32) خديجة التومي، الشتات، ص 139 - 140
- (33) خديجة التومي، الشتات، ص 166.



(34)	حديثه التومي، الشّات، ص 159
(35)	حديثه التومي، الشّات، ص 32
(36)	حديثه التومي، الشّات، ص 35
(37)	انظر ص 100.
(38)	حديثه التومي، الشّات، ص 122
(39)	رولان بارث، الذّرجة الصّفر للكتابة، مقدّمة محمّد براهيم، البحث عن معرفة ممكنة للكتابة، ص 7
(40)	حديثه التومي، الشّات، ص 157
(41)	حديثه التومي، الشّات، ص 131
(42)	حديثه التومي، الشّات، ص 134
(43)	حديثه التومي، الشّات، ص 148
(44)	تذكر التّردّد عبارة حصاد الشّات، انظر الشّات، ص 140.
(45)	حديثه التومي، الشّات، ص 157
(46)	حديثه التومي، حصاد الشّات، ص 20
(47)	حديثه التومي، حصاد الشّات، ص 25
(48)	رولان بارث، الذّرجة الصّفر للكتابة، تعريب محمّد براهيم، ص 56.
(49)	انظر محمود طرشونة، نقد الرّواية النّسائية في تونس، ص 12.



# وجع الذات ... ذاكرة وطن

## حفريات في جسد عربيّ للمختار اللغمانى نموذجاً

مراد الحضاروي/باحث، تونس

بزعات الوطنية، وما يعرضه هذا الارتباط من انعكاسات على طرائق القول وخصائص المدّع الشعريّ الحديث والمعاصر، خاصة أن غربة الذات في علاقتها بالشعر الوطني كلفت سنة تمسرية مع شعراء المدرسة الرومطيقية(2) وما بعدها . ثم تطورت فأصبحت أشبه بالغرض القائم الذات في الشعر العربي بعد اغتصاب فلسطين سنة 1948 وخاصة بعد حرب الأيام الستة من شهر جوان سنة 1967 والتي أثّرت على كامل الأقطار العربية في منتجها السياسي والإبداعي والمكري إذ يقول شكري عيّاد : «وحريان ليس تاريخاً لهزيمة في معركة عسكرية لكنّه متعطف جديد في الحياة العربية سياسياً وعسكرياً وثقافياً وكان الشعر الأكثر استجابة للتحوّلات الجديدة فشهد منعطفاً نوعياً في الحركة الشعرية»(3) كما تحوّل هذا الحدث إلى لحظة فارقة أدّت إلى إعادة النظر في كلّ العلاقات والبُنى القائمة ومكونات المجتمع العربي.

وبما أنّ تونس ليست استثناء فقد نشأت من رحم هذا الوجد العربي حركة أدبية فتية هي حركة الطليعة الأدبية التي ثارت على السائد الممتدّ في الزمان إبداعاً وتنظيراً لحركة غير العمودي والحرّ في الشعر تأثراً بالنكسة، إذ يقول أحد مؤسسيها المرحوم الطاهر الهامي : «لم تمرّ الهزيمة العربية في مواجهة العدوان الإسرائيلي في جوان 1967 دون أن تتخلّف شعوراً بالإحباط لدى المواطن عموماً والشباب المثقف خصوصاً، وهو شعور نتج عنه اهتزاز الثقة في الخطاب القومي العربي الذي غطّى الساحة المشرقية وامتدّ إلى المغرب بل وفي الانتماء ذاته وتولدت نزعة

### ■ المقدمة

لعلّ مفهوم غربة الذات ووجعها وما تعيّشه من ضغوط نفسية واسترجاع لأيام الصفاء ورحلة البحث عن منشود أفضل من أكثر المفاهيم التصاقاً بالشعر العربيّ، منذ الجاهلية مروراً بمختلف التجارب الإبداعية اللاحقة حتى بدايات القرن الماضي. لذلك ليس رهان هذا العمل البحث في نشأة المفهوم باعتباره قد أخذ حظه من المدارس والتمحيص لا سيما في بعده الدلالي المقاصدي(1) بل إنّ الرهان الحقيقي، هو البحث في ارتباط خلجات الذات

ولئن اتجه شعراء هذه التجربة نحو إعادة صياغة الواقع المعيش ومحاكاته في نزع لا تخلو من التصوير المباشر وإعادة صياغة «اللغة الحية» فإن المختار اللغزاني بدا أكثر إصراراً على التوجه إلى الاحتفاء بـ «شعرية القصيدة» كما بدت تجربته أكثر استيعاباً للتجربة النقدية كما رسمتها مدونة النقد في الشرق خاصة

والملفت للانتباه أنّ هذه «الشعرية» لم تخف وجع ذات مكلمة في وطن ممزق بين اجترار الماضي في نموجها الثابت المُستج، و بين ارتقاء في أحضان تجارب مستحدثة لم تتبلور بعد في أذهان المدافعين عنها من أبناء جلدته . بل إنّ الخيط الناظم لجميع قصائده بلا استثناء هو المشترك الثابت بين «الوجع والذات والذاكرة والوطن»، مشترك انسحب على الخصائص الجمالية للمبدع الشعريّ لديه، إذ اتسمت بنصوصه بفرابة الإيقاع والتصوير والاستكانة إلى جملة من «الصفات» التي اشتركت في الوجود والفردة والإقصاء من داخل المنظومة السائدة . وأمام هذا التوجه العام لنص اللغزاني الذي يبرز منذ الملاحظة البصرية الأولى تسعى هذه المحاولة إلى رصد «وجع الذات» في علاقتها بذاكرة الوطن انطلاقاً من مستويين هما:

«الإيقاع» و«الصورة» داخل قصيدة «حفريات في جسد عربي» وهي قصيدة تبدو خلاصة التجربة الشعرية لصاحبها، خاصة وأنها أكثر ريفاتها حياءً وآخرها إدراجاً في المجموعة الشعرية كما أخرجتها الدار التونسية للنشر سنة 1978 .

وهي القصيدة الأكثر إغفالاً في التجريد والإيهام من سابقتها أيضاً . فكيف ستكون رحلة الذات المبدعة داخل غربة المستويين اللذين ذكرنا ؟ وأي بعد علاقتي لفهائيم الغربة والذات والذاكرة والوطن ؟

تشاؤمية طبعاً أصبحت الكثير من الإنتاج الأدبي ، وقد جاء في بعض الكتابات إتيان اتبعات الحركة ما يدلّ على تأثير هذه العوامل (4). وضمن هذا التأثير وهذه الحركة الجديدة في الإبداع الشعري انخرط المختار اللغزاني الذي يخمسه النقد حقّه، فلم توجد حوله دراسات جادة بل إنّ الاهتمام به يكاد يكون متعلماً إذا ما استثنينا المناسبات الاحتفالية بذكرى وفاته أو بعض الشذرات الميثوقة بين طيات الصحف (5) والتي كانت في مجملها مجانية للصواب وكأن قدره ألم في الحياة وبعد الممات، لذلك يعدّ وجع الذات عنده بمثابة الرحلة المضنية داخل وطن معذب حياة وجيلاً شعرياً وخصائص فنية . فحياة الشاعر كانت ترحالاً مستمراً وحركة دائمة لذات قلقة، فقد ولد بقرية الزواوت سنة 1952 وهي القرية التي تلقى فيها تعليمه الابتدائي من 1958 إلى 1964 ثم انتقل إلى مدرسة قايس الثانوية ومنها التحق بكلية الآداب بالعاصمة حيث تحصل على الأستاذية والتحق بالتدريس في قديلة بتونس أين انتهت رحلة حياته بعد شهرين من تعيينه (6) وعبر هذه الرحلة القصيرة المدى في الحياة انتهى الرجل إلى جبل شعريّ وصفه محمد الصالح بن عمر بـ «جبل السنوات العجاف (1973 - 1978)» ، إذ قال :

«لقد اتسمت هذه الفترة بتراجع واضح في عدد الدواوين المنشورة (31 ديواناً في ست سنوات أي ما يعادل 5.01 دواوين في السنة الواحدة) . . . وقد يعزى هذا التراجع إلى تأكد الاتجاه الرأسمالي الذي اختارت سلوكه الدولة التونسية . . . وقد كان من نتائج هذا الوضع توقف حركة الطليعة وازدهار الخطاب الشعري المباشر، وانتقال بعض الشعراء إلى الكتابة باللهجة الدارجة . . . واستمرت مفاهيم الطليعة الجمالية في محاولات بعض الشعراء الشبان الجدد لملأ أبرزهم أحمد القايصي ونور الدين عزيزة والمنصف المزغني وعبد الحميد خريف ومختار اللغزاني (7).

## I - إطلالة عامة على القصيدة :

قبل الإجابة عن هذين السؤالين لا بدّ من الإشارة إلى أنّ قصيدة : «حفريات في جسد عربي» واحدة من بين ثلاثة وثلاثين نصّاً تضمنتها مجموعة «أقسمت على انتصار الشمس» التي أصدرتها الدار التونسية للنشر سنة 1978 أي بعد سنتين من وفاته . وهي قصيدة مطولة تمّ اختيارها ضمن المعلقات العشر للشعر التونسي من قبل منتدى «اتحاد الكتاب الأحرار» في الثلاثين من شهر مارس من سنة 2008 (8) دون وضع مقاييس موضوعية لهذا الاختيار سوى مقياس الحزّ الكمي الذي اختصت به القصيدة . فقد تكونت من اثني عشر مقطعاً بمقدار أربع عشرة صفحة وثلاثة وأربعين ومائتي سطر جمع بينها التذكير بالانتماء العربي في بداية كل مقطع والالتزام بالانتصار للإنسان في بعده الكوني عند النهاية . وهو تذكير مثل الخيط الناظم لاياعها (أي القصيدة) إضافة إلى تواتر «ضمير» المتكلم الذي يحلّ على امتداد القصيدة محاوراً متتالاً قلّلت الغموض على ديمومة الترحال المتشابك في الزمن من أجل الظفر بهوية مدروسة لذات غريبة بين الأهل والأحبة داخل الوطن النائه المتكسر .

ولعلّ هذه المحاور / الحوار التي كانت تنطلق دائماً بأسلوب إنشائي قوامه السؤال المتكرر من أجل البحث عن إجابات لقضايا الوجد والخور والغربة والأصل والانتماء والأفق، يعدّ أهمّ عنصر حقق انسجام النصّ تركيبياً، إذ جعلت منه رحلة سؤال دائم في الزمن مع مجموعة من الأسلام التي اشترك أغلبها أوجها في مسألتَي الغربة والقصيدة، الغربة المنطلقة من رفض السائد في جلّ أبعاده وتلويحاته والقصيدة المتأنية من الرغبة في إنشاء بديل أجمل من داخل جليل ملزم . وهو الأمر الذي ربما يحدّد - لاحقاً - مشروعية الحديث عن جمالية غربة الذات انطلاقاً من المرجعيات المسهمة في شعرة الصورة

والباحة عن ذاكرة وطن ينش بصيص أمل، آمن به الشاعر ولكنه ظلّ نقطة صغيرة داخل ركام أسس لتقليد التشدد إلى الوراء في أبعاده المظلمة دون الوعي بحتمة الديناميكية للذات البشرية في علاقتها بالهوية كمسألة مفتوحة بعيدة عن التحنيط.

## II - غربة الإيقاع صدى الذاكرة :

كما أنّ هذه الرحلة المضنية قد امتدت كذلك من خلال إيقاع القصيدة الذي كان غريباً بالنظر إلى مفهوم «الإيقاع العروسي» كما حدّته منظومة النقد الكلاسيكية، لذلك رأى هذا العمل أنّ : غربة الإيقاع صدى للذاكرة، ليس من باب الانصياف لتوايس البحر والنظية بل اختلاف ممّا يعنيه الصدى من ترديد وما تحته الذاكرة من ترجيع وإعادة لاسيما أنّ اللغامي في هذه القصيدة كما في غيرها سعى إلى الأخذ بعلامات الإيقاع كملايات عليه القصيدة العربية في أكثر نماذجها معاصرة <sup>1</sup> بالنظر إلى «حفريات في جسد عربي» لا يظهر باي إيهاء لبحر من بحور الخليل بن أحمد حتى وإن كان ذلك مجرد ترديد لتفعيل أو لقافية كما توجه إلى ذلك «الشعر الحر» أو شعر التفعيلة مع أنّها حافلة بالموسيقى الأمر الذي يستدعي ضرورة الوقوف على مفهوم الإيقاع في الشعر الحديث والمعاصر عسانا نهتدي إلى مكونات الإيقاع من وجهة نظر تستأنس بما خطه العارفون المختصون في هذا المجال .

### 1 / الإيقاع في الشعر العربي الحديث والمعاصر :

لعلّ أهمّ سمة تميز إيقاع الشعر الحديث هي تخليه عن مفهوم البحر الشعري وجنوحه لاعتماد السطر، ولئن كان البعض يرى «أنّ الإيقاع ليس شيئاً آخر سوى نظم التفعيلات في البيت الواحد» وإذا شاء المرء أن يكون إيقاعه حرّاً انتقل من نظم الأبيات والبحور

توزيع التفعيلات وكمّها إلا أنّه جعل القصيدة منخرطة في موجة «الحداثة الشعرية العربية» الأمر الذي جعل بعض النقاد يتسرعون في إدراجه ضمن قائمة شعراء التفعيلة فهو حسب محمد بودينة «شاعر قومي مجدّد قلق، كتب قصيدة التفعيلة» (12).

في حين أنّ قصيدته غريبة عن هذا التوجه فهي تستعصي على أن تجعلك تظفر بتفعيلة معلومة فضلا عن كونها تتجنّب بتعمد إلى خرق نظام التفعيلات، وهي سمة متكررة في جميع قصائده حتى التي توهم القارئ بشكلها العمودي على غرار قصيدة «أقسمت على انتصار الشمس» (13) التي كان بإمكان الشاعر أن يضيف حرفا في صدر البيت الثاني ليستقيم الوزن العروضي، إلا أنه لم يفعل بمنطق أن الأسلوب اختيار ليحطم الوزن ويسير به نحو الثقل الذي ربما يكون ثقل أثرار النفس.

والتأمل في المدونة يرى أنّ هذا النهج اختيار واع من صاحبها كما تدلّ على ذلك «الحفريات» التي اختار لها نظاما متّكيا سطوياً يجعل نغميتها متأتية من حسن توزيع الجمل والتراكيب الشعرية التي تقصر وتطول بحسب الحاجة الشعرية وبحسب انفعالات الذات، ففي المقطع الأول مثلا يبدأ بعبارة مختصرة «لا تهدر حلمي» وكأنه متردّد في التوجه نحو المحاورّة وكأنه يخاف شيئا ما. وشيئا فشيئا تبدأ بنية الجمل الشعرية في الاتساع إلى أن تأخذ مداها الأكبر في لحظات الثقة التي تعيشها الذات المبدعة في إيقاعات نبرة مشوبة بإحساس الانفراج إذ يقول في المقطع نفسه معبرا عن ثقة الانتماء: «وأنا أعرف ليس على الدنيا أحلى أو أغلى من هذه الدنيا أشهد أنّي عربيّ حتى آخر نبض في عراقي» (14).

وتواصل هذه السمة الكمية بين الجمل على كامل المقاطع الإثني عشر في القصيدة، وكذلك بين المقطع والمقطع. ففي المقطع الرابع اعتمد ثمانية وثلاثين

إلى شعر التفعيلة، بما يتيح له حريّة أوسع في حركة تنظيم التفعيلات، فإنّ آخرين اعتبروا أن الإيقاع يمكن أن يأتي على مستويات نوعية أهمها اعتماد نظام المقاطع واعتماد النبر في الجمل، وربما في الكلمة الواحدة (9).

أمّا الإيقاع الداخلي فيأتي كما قال محمد لطفي اليوسفي «السّد الشروخ التي خلقها التخلي عن الوسائل القديمة التي يعتمدها الشعر العربي القديم، ويعني بها السجع والجناس والطباق واليتيان بكلمات متفقة من حيث الصيغة الصرفية، ويبيجاز كل الوسائل تتضافر مع الوزن لمنح النص أبعاده الإيقاعية» (10).

ويرى اليوسفي أيضا في نقده للإيقاع الخارجي أنّ «الوزن والقافية لا يكونان صفة ألتية مميزة لبنية الخطاب الشعري بل إنهما يكونان مجردة إيقاع خارجي ليس له تأثير في الدلالة، وبالتالي فهما يمثلان... نوعا من الجمالية النابعة من خارج اللغة أي المفروضة فرضا على البنية اللغوية» (11). ومن هذا المنطلق نستنتج أنّ الإيقاع تجاوز كونه مجرد إلزام شكليّ إلى كونه وسيلة لتوليد الدلالة وخلق بنية تفاعلية، مكوناتها كلّ العناصر متضاربة، وهو أمر يكاد ينطبق انطباقا كلياً على قصيدة «حفريات في جسد عربيّ» وهي قصيدة يمكن أن نخترل إيقاعها في عناصر هي الإيقاع الخارجي بمستواه الكمي المقطعي والإيقاع الداخلي باعتباره بنية دلالية وبلاغية في آن.

## 2- الإيقاع الخارجي وغربة الذات والذاكرة:

إنّ أول ملاحظة كلاسيكية يشاهدها القارئ بالبصر هي عدول هذه القصيدة عن البنية العروضية التقليدية المتأتية من مفهوم البيت الشعري، كما أنّها عزقت عن منطق الإيقاع الخليلي الذي يفرضه البحر والقافية والروي، وهو أمر ولئن بدا طبيعيا باعتبار انتشار مفهوم الشعر الحر في ذلك العصر، وما قدمه من مرونة أكبر في

سطرا في مُقابل سبعة عشر في المقطع الخامس أي بفارق النصف تقريبا وهو تباين فرضته في نظرتها حيرة الذات واضطرابها، حيرة مردها محاصرة الآخر للشاعر من قبل وطن تميز بالثفاق والضجيج الفارغ والتمترس حول سُد الماضي الرديء من أجل قبر كل نفس مُقاوم وإقصاء كل ذات حائلة بمستقبل أفضل باسم مقولات تصبح أخطر من كل سلاح لحظة توظيفها على غرار «الله والذات والقانون». وطن كل جزء من ذاكرته خيانة وطعون وسُجون واستبداد إذ يقول :

«إني أشهد بحمام العالم

بالزيتون المطعون

و بالبحر المسجون» (15)

و يقول في نيش أليم لذاكرة الوطن الكبير :

«ما أكذب هذا التاريخ

ببقي منه الوجّه الزائف والوجه الآخر للنتيخ» (16)

ومن هنا نخلص إلى أن البنية المقطعية الكمية للإيقاع في مستوى المقاطع والجمال الشعرية ليست سوى بنية انفعالية تشكل وفق راهن الذات في السؤال الدائم الباحث عن حقيقتها انطلاقا من ذاكرة وطن وُزعت مراحلها بالأعدل بين قيمه وأعلامه وواجهه فولد ذاتا مُشوشة أربكت الإيقاع الخارجي للقصيدة الذي تميز أيضا بميزة مُلفتة تشثل في «وقفه» تحضر باستمرار في بداية كل مقطع وتعود بين ثنائيه في تذكير وتريد دائمين لقناعة الانتماء، فهي كل مرة تحضر : عربي وأبوذر جدي،

عربي والحلاج أبي

عربي وأبو نواس المغبون

نديمي

عربي فاجأني يوما غيفارا (17)

بطريقة تشابه وإن اختلفت أعلامها فتركيبها كان متماثلا في مستوى البنية التحوية للجمال المشكلة لها، مما جعل النص يتناغم صدى يردّد صوتا متلاشيا في فجاج الماضي السحيق بلا مستمع أو مجيب، الأمر الذي يجعل من الإيقاع الخارجي في مجمله صدى ذات تبحث في أعماقها عن حقيقتها .

وهو صدى تردّد في مستوى البنية الكمية المرتبة بأشكال أخرى داخل المجموعة الشعرية بأكملها كاستعمال الأشكال الهندسية المتمثلة في المُستجابات تعبيرا عن حالة النفس الأسيرة داخل وطن عربي سيج بالقدس في جميع تجلياته وأبعاده فقط للإقصاء وتغريب الآخر (18). وهو الأمر نفسه مع الإيقاع الداخلي .

### 3 - تردد الأصوات وانكسار الذات:

لا بدّ من الإشارة قبل الخوض في هذه المسألة مع اللغامي إلى أن الإيقاع الداخلي هو الملمح النوعي للشعر العربي الحديث، أو على الأقل هو الملمح الحاضر في كل النصوص التي لم يُنزع في شعريتها كما قال محمد العمري (19). فهو المرتكز الذي يستند، إليه الشعر الحديث والمعاصر في نزعة تسعى إلى تجريب كل المسالك الممكنة بعيدا عن إكراهات التقنيات التي رسمها «النموذج» كالجناس والطباق والمُقابلية وغيرها، وأهم سمة للإيقاع الداخلي المعاصر هو التكرار الذي يتشكل تفاعلا لا تراكما حتى يتسجم مع الذات المبدعة ويصبح طاقة شعرية و أداة قرآنية لتضجير البدالة حتى وإن كان قوامه التنافر المقوّب للشعر من دائرة النشر، وهذه العلامة المميزة للشعر الحديث والمعاصر تعد أهم طاقة إيقاعية اعتمدها اللغامي في قصيدة «الحفريات» في نغمة أمّسرب إلى الحلم الساكن ذاكرة البذات بلغة «المونولوج» في المسرح والسينما، فهي مُجملها مجموعة تكرارات لأصوات تتردّد حسب الحاجة وحسب المقام وحسب

من مازال يُوزع ضحكته الصفراء  
ويبرق في عينيه الجوع  
من منكم لم يسقط بعدُ قناع الوطنية  
إلى أن يقول :

من منكم لم يلق بأشواك الغدر على درب  
الطملة تحبو مطلقاً

من منكم لم يقمّد خنجره في جنبها  
من لم يشرب  
من دمه الغائر كالأمطار(21).

وهو قول يبرز اعتماد المجزورات بشكل واطر  
علامتها إن تصريحاً أو تقديراً مما جعل القصيدة تساؤلاً  
موزعاً مغزاً بين الغضب والرفض والألم والانكسار  
في طريقة تميد إلى الأذهان قصيدة «وتريات ليلية»  
للشاعر العراقي مظفر النواب في مستوى بنائها الصوتي  
وصورتها الشعرية بها.

«صورة الذات شعرية الوطن

ولا يمكن الحديث عن غربة الذات إلا انطلاقاً من  
شعرية الوطن الذي كان بمثابة السجع والملاذ في  
آن واحد، كما أن التطرق إلى هذا المجال يعد ضرورياً  
لأن الصورة الشعرية تُعتبر من أهم المقاييس المتبعة  
لاختيار مدى شعرية النص وتعد من أهم الموضوعات  
التي حظيت بالمعالجة والدراسة داخل مُدونة النقد  
حديثه وقديمة، شرق أصقاع الأرض وغربها، فكلّما  
كان الشعر أو الحديث عنه أو تذوقه رافقه حديث  
عن الصورة ومدارستها، وهو ما دفع محمد الولي  
إلى القول :

«لقد كانت الصورة الشعرية دوماً موضوعاً  
مختصاً بالمدح والثناء وهي وحدها التي حظيت  
بمنزلة أسمى من أن تتطلع إلى مراتبها الشامخة باقي

الحالة النفسية التي يكون عليها الشاعر. فقد تكررت  
لفظة «عربي» سبعاً وثلاثين مرة أي بمعدل ثلاث مرات  
في كلّ مقطع مما جعلها عنصراً مؤلداً للإيقاع من جهة  
وأداة تكشف سيطرة الانتماء المألوف على نفسيته  
من جهة أخرى. وبالإضافة إلى ذلك تنوعت أوجه  
التكرار الذي يبرز انحسار الذات وحسرتها في آن واحد  
وهو أمر يتأكد من خلال قوله :

كان ويا مكان ويا مكان  
كان نهار فيه الأحلام نمت والشمس تُعاكس كلّ  
الأشجار وتسبح وسط الأنهار وكان هناك فرسان  
أصيلان دمشق وبירות (20).

قول يبرز اعتماد التكرار أداة لخلق نغمة القصيدة  
ويبين اتسداد الشاعر بذاكرته لبصيص نور عربي تجلى  
في دمشق باعتبارها رمز غربة أبي تمام وضرباً  
أسلوبه وعنواناً لمقل أبي العلاء المعري ولبنان بكونها  
قاهرة النهضة الثقافية العربية لاسيما بأنها بادية الواويف  
العربية وبداية الترجمة في بلاد الفداد.

ومن هنا هنا يُصبح التكرار في هذا المثال وعينه،  
المتعدد أسلوباً صوتياً مُميزاً للقصيدة من جهة ومعبراً  
عن ألم الذات وانسدادها إلى وطنها في جانبه المُضيء  
من جهة أخرى.

ولئن كان هذا التكرار سمة بارزة فإنّ في النص  
ظاهرة أخرى أكثر تعبيراً عن انكسار الذات وهي ظاهرة  
تواتر «المجزورات» بالإضافة وبحروف الجر فقد قام  
المقطع الثامن بأكمله مثلاً على هذه الظاهرة المُلفتة  
للاتناء إذ يقول في مراوحه بين حرف الجر «من» واسم  
الموصول «من» و تواتر المركبات بالإضافة. إذ يقول :

يا حكام الشرق الكرماء  
من منكم لم يكشف عن أنيابه حتى الآن  
يا حكام الشرق الكرماء

الأدوات التعبيرية الأخرى. والمعجب أن يكون هذا الموضوع محل إجماع بين نقاد يتسمون إلى عصور وثقافات مختلفة. ولهذا أمكن القول: إن الصورة كيان يتعالى عن التاريخ(22).

ونظرا لهذه الأهمية الكبرى التي اختصت بها الصورة الشعرية، فإن التعامل معها في جميع أبعادها يعد أمرا عصيا داخل عمل كهذا، لذلك سنتناولها داخل الإطار الذي رُسم لها انطلاقا من الشعر الحديث والمعاصر الذي أصبحت بمقتضاه «كشفنا نفسيا لشيء جديد بمساعدة شيء آخر. وأن المهم (فيها) هو هذا الكشف لا المزيد من معرفة المعروف»(23) وهي كذلك «تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها»(24).

ومن هذا المنطلق تتخطى الصورة «المحاكاة» التي تميزت بها في الشعر القديم إلى أفق «كلي رؤيوي» يسجل فيه الشاعر بالصورة والرمز خيالية يوقف موحد من جزئيات المشاهدة والاشكاليس»(25) [وهو أمر ينطبق على الصورة الشعرية كاتخذ قصيدة اللغزاتي انطلاقا من تضافر المعجم والأسلوب والمرجعيات المتحاورة مع الشاعر.

ففي مستوى المعجم لجأ الشاعر في بداية الأمر إلى استحضار الذات في مختلف أبعادها وجعلها صوتا واحدا هو صوته من خلال صميم المتكلم (صوتي، عشقي، ضحككي، بكائي، حزني...) وهو معجم بسيط يجمع بين السلاسة والوضوح، أراد من خلاله إبراز تفاعل ذاته مع الموضوع المرتبط بنقطة محاولا وضع المتلقي أمام بداية مأساوية لصورة ذات ملائها التناقضات (صوتي \* عشقي) (ضحككي \* بكائي، فرحي \* حزني)، بداية قامت على المراكمة والتريد والاسترجاع قصد الإقناع بأن تهمة الانبثاق باطلية وكيدية، ليتفجر بعد ذلك معجم الحزن (حزني، الليل، الغضب، السجن، الوهم، القلق...).

والسوجع (معلول، مجروح، موثق، المقرور، الألم،...) و الرفض (الغضب، السلاح، الانطلاق، الإدانة، السيف، الطائر، الدماء...) إنه معجم مرتبط بالذات الشاعرة في حقول دلالية موزعة بين انعكاس تخيلي لنفسي الشاعر المنطوية و بين رغبة متسوهجة نحو الانعتاق من عالم الواقع إلى عالم التحرر من خلال الانشداد إلى نقاط مضيئة في وطن يجب أن يتجاوز حدوده الضيقة في جميع المستويات نحو عالم أرحب إذ يقول:

عربي أحمل في جسدي جوع عصور، أحمل عطش قرون.

لكن يبقى حول الجهة غصن الزيتون

وأنا أبقي عربيا في ما أشعر

عربيا في ما أكتب

وأعاني وجه العالم كل صباح يكبر حضني أكثر.

فالعالم أرحب

العالم أرحب

العالم أرحب !!!(26)

إن العلاقة بين الذات والوطن حيثذ وطيدة كما توصلت إليه محاولة الرصد المعجمي هذه، وهي علاقة لا تتوقف عند هذه الثنائية فحسب بل تتعداها نحو ثنائية أخرى هي ثنائية الوجد والذاكرة فالوجد الذي رصد سابقا مئات من ذاكرة وطن مشغل بالاستبداد والظلم والخيانة لقضاياها وجراحه وأحلامه، فكل تاريخه، حسب رأيه، كاذب يقول:

«ما أكذب هذا التاريخ

يبقي منه الوجه الزائف والوجه الآخر

للتضيخ»!(27)

إضافة إلى معجم دال على السياق نفسه (السجون،



والمرجع وهي شعرية دعمها بالإضافة إلى الأساليب التقليدية، من تشبيه واستعارة ومجاز، أسلوب ملفت ميز الحوار الذي كان ركيزة بناء القصيدة هو أسلوب المرواحة بين الخبر والإنشاء، فالأول الذي يحتمل الصدق أو الكذب أسنده لمرجعياته حتى يحافظ على حياديته في تصوير بشاعات الوطن التي نقلها للمتلقي. والثاني الذي لا يحتمل الصدق أو الكذب والذي ترواح بين الإنشاء العلبي (الأمر، النهي، الاستفهام) والغير العلبي (التعجب) ارتبط بانفعالات الشاعر والبرح بما خالجه من جهة وأثبت أن السؤال والحيرة والتردد هي السبل الكفيلة لإدراك الحقيقة والوصول إلى الاطمئنان الذي أنهى به القصيدة في نبرة واثقة.

فالعالم أرحب

العالم أرحب

العالم أرحب

### الخاتمة :

لقد كانت هذه القصيدة تمثيلاً قوياً لمخاطب «سؤال الذات» في علاقتها بذاكرة الوطن أحدث فيها الشاعر عدولاً عن أصول القول المتعارفة بدءاً من معمار النص وإيقاعه الذي اختص في مستواه الخارجي باعتماد نظام المقاطع والوقف، وفي مستواه الداخلي باستعمال التكرار والمجوزات ليكون مسجراً عن ألم الذات وانكسارها. وصولاً إلى الصورة الشعرية التي تضافر فيها المعجم والمرجعيات بواسطة استعمال أسلوبين الأمر والنهي، لتؤسس علاقة عشقية صوفية بسين ألم الذات وذاكرة الوطن مما أدخل القصيدة في التخيل المعني على الرؤيا من أجل الوصول إلى قناعة راسخة برداء الواقع وضرورة تغييره.

السيف، الجلال، الدماء، الطين، العطش، التخريب، نداء فلسطين... وهو معجم قدم لشعرية الوطن انطلاقاً من وجع الذات لاسيما أنه لم يُسقط إسقاطاً بل وظف من خلال حوار أدارته الذات القلقة مع مجموعة من الشخصيات التي ارتقى بها الشاعر إلى مستوى الرموز الشعرية، فقد انطلق من أبي ذؤ، عبر ترتيب تاريخي، إلى الحلاج وأبي نواس وغيفارا وهي أعلام تلتقي مجتمعة في مرجعية الثورة والإقصاء وغربة الذات والنهاية المأساوية (28). محاوره انتهت بالتوحد والحلول داخل «روح الشاعر» الذي قال في ذلك:

عربي يتلاقى في روعي كل الثوار فيتسبون لعائلة واحدة

و يجيرون جميع الغرياء

يتوحد «هوشي منه» مع الله

و «الحلاج» يوحد لغماً في الجبة تحت لباس فداي

يرقص «لومبا» في الجبة أحلى الرقصات

الأفريقية...

ويصلي «غيفارا» في الصحراء صلاة

الاستسقاء!!! (29)

إنه حلول انتهى إلى مرحلة الكشف وفق الرؤية الصوفية إذ بدأ بأسئلة قلقة نابعة من واقع مؤلم وانتهت إلى حقيقة لا يمكن أن يكتبها إلا من امتلك «الرؤيا» على غرار الشاعر. حقيقة مفادها أن الكبار دائماً متألّمون داخل أوطانهم وأن الأوطان باقية رغم كثرة المفسدين وأن الهوية فعل وحركة مستمرة تمتع من كل الإمكانيات المستوفرة وليست قولاً أو اجتراراً وأن العالم «أرحب» على حد قوله.

إن شعرية الذات والوطن أتت إذن من تضافر المعجم

• ملحق خاص بالمراجعيات :

ملاحظة : تيسر سير هذه المراجعيات أنها اشتركت جميعا في النصحية والإقتصاد ومساواة الخاتمة ، وهو أمر يجعلها غير دليل على غيرة الذات وذاكرة الوطن في القضية محور الاهتمام .

- أبوذر . هو جندب بن حادة بن سفيان بن عبيد بن حرام بن غفار بن مليل بن مدركة بن إلياس بن مضر بن نزار بن معد بن عدنان ، العقاري الكنتاني توفي 124هـ / 741م كان أبوذر في الجاهلية يقول : «لا إله إلا الله» ، وكان لا يعد الأصنام

أحد كبار أصحاب رسول الله ، وهو رابع من دخل الإسلام ، وأحد الذين جهروا به في مكة قبل الهجرة قال له النبي صلى الله عليه وسلم : «يا أباذر كيف أنت إذا كانت عليك أمراء يستأثرون بالعبي» ؟ فقال أبوذر : «إذا» والذي يملك بالحق أضرب بسيفي حتى ألحق به»

وقال الأحفب بن جيس التميمي : «أتيت المدينة ثم أتيت الشام فإذا أنا برجل لا ينتهي إلى سارية إلا فر أهلها ، يصلي ويصوم صلاته ، قال فجلست إليه فقلت له : «باعد الله من أنت؟» قال : «أنا أبوذر فقال لي : «مأت من أنت؟» قال قلت : «أنا الأحفب بن قيس» قال : «قم عني لا أعزك» فقلت له : «كيف تعزني بشر» قال : «إن هذا ، يعني معاوية ، نادى صديقه ألا نحلسي أحدا» ومع كل هذا رفض سابعة أهل العراق له على حساب معاوية . أما وفاته فكتب بخلاء من لارض ودد سبي لولا حذاه مرة كما نشر بذلك الرسول (10) - أبو عبد الله بن منصور الخلال (24هـ - 109هـ / 645م - 727م) قال أبو بكر (11)

من أعلام التصوف السني من أهل البيضاء وهي بلدة بفاوس ، نشأ بواسط في العراق كان التصوف عنده سجادة في سب إحسان ، ونسب عسك فهد بن مصوف والخائق فهد ، كما جمعه (التصوف) جهده ضد البدع والظواهر في العيش ، جمع أجمعيت حمائم عنده ، السنة عني بكثرة ، ورثه بأسر ، الشريعة زسه إلى مدب الفرامطة .

دعت شهرته وأحارده ، راج أمرو عده كثر من ساس حتى وصلت دور اعتد رايه خيفة العاسي عده فيه حكم الإعدام يوم الثلاثاء 24 من ذي القعدة سنة 111هـ . وفاته ان سب عنه يكن في إجابته على سؤال أحد الأعراب الذي سأله الخلال عما في حبه ، فرد عليه الخلال : «ما في حبي إلا الله» (11)

- أبو بواس : الحسن بن هاني الحكمي الدمشقي (ت 119هـ / 737م) شاعر عربي من أشهر شعراء العصر العباسي ، ما كاد بلغ الثلاثين ، حتى ملك ناصية اللغة والأدب وأطل على العلوم الإسلامية المختلفة ، من فقه وحديث ومعرفة بأحكام القرآن ، ويصير ناسخه ومنسوخه ومحكمه ومتشابهه .

انتقل إلى بغداد ومدح هارون الرشيد الذي كثيرا ما سجنه عقابا له على ما يورد في شعره من المادل والمجون اختلف على مكان وفاته أبو الحسن أم دار إسماعيل بن بويحت ، وقد اختلف كذلك في سب وفاته وقيل إن إسماعيل هنا قد سمحه تخلصا من سلاطة لسانه (12) .

- نسي عجارا : (121هـ - 191هـ) ثوري كوفي ماركسي أرحبي المولد كان طبيا وكاب ، قل أن نسي نصيا اصغراء وأمهشير رعيم حرب المعصاات وقائد عسكري ورئيس دولة عالمي وشخصية رئيسة في الثورة الكوبية

تم إلقاء القبض عليه يوم 2 أكتوبر 1961م من قبل الجيش الوليبي بمساعدة وكالة الاستخبارات المركزية وقتل في اليوم التالي مباشرة (13) .

- بارس لوبك (1925 - 1961) كان أول رئيس وزراء منتخب في تاريخ الكوبو أثناء الاحتلال النديكي للبلاد . قاوم الاستعمار وأسس عام 1972 الحركة الوطنية التي كانت أقوى الحركات السياسية في الكوبو قتل عام 1961 رميا بالرصاص . (14)

• المصدر :

- اللغواني ( مختار ) : أقسمت على إنتصار الشمس الدار التونسية للنشر ، 1978

• المراجع :

- ابن عمر ( محمد صالح ) : من قضايا الشعر الحديث و المعاصر في تونس دار إشراق للنشر تونس 2003
- اسماعيل ( عز الدين ) : التفسير النفسي للآداب ، دار العودة بيروت د.ت
- البطل ( عبي ) : الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ، دار الأندلس ط ١ ، 1981
- بودية ( محمد ) : مشاهير التونسيين ، منشورات محمد بودية تونس 2011
- حلف ( عبد الرزاق كريم ) : الغربة والحزن معذرا للشعر الوطني والقومي عند الشاعر الكافمي ، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد 71 ، 2007
- الطوسي ( السراج ) : الشعر في التصوف ، تحقيق د. عبد الحليم محمود وعطه عبد الباقي سرور ، دار الكتب الحديثة ، 1988
- العباسي ( المولدي ) : الجمال في الشعر العربي الروماني من حلال نماذج ، رسالة دكتوراه في اللغة والآداب العربي ، كلية الآداب والفنون و الإنسانيات متونة 2009
- عساف ( ساسين ) : الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس ، بيروت ط ٦ ، 2006
- عياد ( شكري ) : مجلة الآداب عدد خاص : صوت الأدب الفلسطيني ، نوفمبر 2007
- الهمامي ( الطاهر ) : حركة الطليعة الأدبية في تونس 1968 - 1972 ، كلية الآداب متونة ، تونس 2005 .
- الولي ( محمد ) : الصورة الشعرية في أحفاد التلاميذ والشعبي ، المركز الثقافي العربي - بيروت ط 1 ، 1993

• الجرائد والمواقع الإلكترونية :

- جريدة الشعب 11/11/2011
- Annaqued3 blog spot.com/2008/03/30.html
- Manher 50mgs.com/mfnet/issue/literature2013
- www.aljabriabed.net a1807 umari.htm
- Ar wikipedia.org/w.k

## الهوامش والإحالات

- (1) حلف ( عبد الرزاق كريم ) : الغربة والحزن معذرا للشعر الوطني والقومي عند الشاعر الكافمي ، مجلة كلية التربية الأساسية، العدد الواحد والخمسون 2007
- (2) العباسي ( المولدي ) : الجمال في الشعر العربي الروماني من حلال نماذج ، رسالة دكتوراه في اللغة والآداب العربية ، كلية الآداب والفنون و الإنسانيات، صوبة 2009 ص 391 .
- (3) عياد ( شكري ) : مجلة الآداب، عدد خاص : صوت الأدب الفلسطيني، نوفمبر 1974 ص 4
- (4) الهمامي ( الطاهر ) : حركة الطليعة الأدبية في تونس 1968 / 1972 ، كلية الآداب صوبة ، تونس 2005 ص 20
- (5) الأحولي ( مختار ) : الشاعر الذي أقسم بالثورة (مختار اللغواني)، جريدة الشعب 11/11/2011
- (6) بودية ( محمد ) : مشاهير التونسيين - منشورات محمد بودية تونس 2011
- (7) ابن عمر ( محمد صالح ) : من قضايا الشعر الحديث والمعاصر في تونس دار إشراق للنشر تونس 2003 ص 14 و 15

8) annaquad 3 blogspot com/2008/03/30.html.

(٩) الورقة ( دانيال نديم ) : مدخل إلى مفهوم الإيقاع الداخلي للشعر،  
maaber 50 megs com / mineth issue / literature 2013

(10) : اليوسفي ( محمد لطفي ) في بنية الشعر العربي المعاصر، دار سيران للنشر، 1994، ص 14

(11) نفسه ص 11

(12) يوذية ( محمد ) مرجع سابق ص 5

(13) اللغماني ( مختار ) : أقسمت على انتصار الشمس، الدار التونسية للنشر، تونس 1971، ص 53

(14) المصدر نفسه ص 94

(15) : نفسه ص 99

(16) : نفسه ص 104

(17) : نفسه ص 100 و 101 و 102 و 104

(18) «نظر مثلاً قصيدة «أحرد الخمام المص» و قصيدة «الحاكيك الرزقاء» في المجموعة وهما قصيدتان يطبق عليهما قول بول رمطون «في العصر الحديث، ومع تطور إيقاعات الشعر وتنامي العلاقات بين الأحاسيس الأدبية، والمعاصرة، بدأ الشعر يستفيد من أشكال الإبداعات الأخرى، بما فيها الرموز والعلامات الرياضية والهندسية ليظهر نوع جديد من الإيقاع».

راجع في هذا 2013 issue / literature - mineth . com / 50 megs . maaber

(19) العمري ( محمد ) : مسألة الإيقاع في الشعر الحديث : مفاهيم وأسئلة،

www.aljabriabed.net.n18\_07umari.htm

(20) المدونة : ص 101

(21) نفسه ص 101

(22) انولي ( محمد ) : الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي و تنقيدي، مركز ائندمي العربي - بيروت ص 1998

(23) اسماعيل ( عر الدين ) : التفسير النفسي للأشياء، دار العودة- بيروت، 1975، ص 10

(24) البطل ( علي ) : الصورة في الشعر العربي حتى أواخر القرن الثاني الهجري، دار الأندلس ط 3، د ت ص 5

(25) عساف ( سوسن ) : الصورة الشعرية و نماذجها في إبداع أبي نواس، بيروت، ط 1 1975، ص 16

(26) اللغماني ( مختار ) : أقسمت على انتصار الشمس، مصدر سابق، ص 112

(27) نفسه ص 104

(28) راجع هذه الدلالة في سيرة الأعلام الموجودة في الملحق

(29) اللغماني : مصدر ص 106

(30) أبو ذؤ الغفاري - ar.wikipedia.org/wiki

(31) الطوسي السراج : اللمع في التصوف، تحقيق د. عبد الحليم محمود وطه عبد الباقي سرور، دار الكتب الحديثة، مكتبة المتنبي 1960، ص 461 وما بعدها.

(32) أبو نواس شاعر الخمر : موقع محيط شبكة الأعلام العربية، 2012/12/04

(33) تشي غيفارا : ar.wikipedia.org/wiki

(34) ماتريس لوميا : oiumedicine montadarabi.com/1528-topic

## «الاستدراج» في مجموعة «بقايا نعاس» لنزار الحميدي : قصيدة «أشجار التفاح» أنموذجا

أبور البريدي/شاعر وكاتب تونس

إليه أو نتدلى منه؟ هل صرنا نؤم مثل الشاعر أن ليس الماء وحده جوابا عن العطش؟ وحده الشاعر تعوي لعة التأجيل القارئ يعرف ذلك جيدا. دفع على عتة النص، يقسم أنه لن يشارك في هذه اللعبة، يدخل دون استدراج (ذلك حقه)، يعبر، وحس ينهي النص يتبه إلى أنه لم يبلغ الصفة. سيقيم مرة أخرى

حدث انشقي، بدني في البداية (في مستوى التية تحديدا)، سرعان ما يصبح استلاب بمجرد تحويرية التفتي إلى فعل التفتي. والاستلاب هو الحدث الدائم في عملية القراءة والضم لتعاودها إذ هو إفرار وإعادة ملء إفرار المتلقي من كل ما هو مسبق - وهنا تحدث الدهشة - فينبذ القارئ إلى النص ليغرف منه ما أمكن حتى يمتلئ به. تحقق الاستلاب يعني بالضرورة نجاح النص فنيا بل إنه مقياس الجمالية، فهو ما به يأخذ النص قيمته، فأني معنى لنص لا يعبر في قارته شيئا ما؟ إنه الفعل المشترك بين مختلف النصوص الشعرية لكن طرق إجرائه تختلف من شاعر إلى آخر.

«بقايا نعاس» أول قفزة للشاعر نزار الحميدي، لا تخلو من هذا الفعل: الاستلاب بين العفوية والمكر، يبي الشاعر بوضوحه على مطلق الاستدراج متوعا حيله.

تحت «أشجار التفاح»، وبعد الياض، متأقنين لانتفاخ أبواب الشعر نصنا ثلاث جمل تقريرية. وكأنها صفعات سريعة ومقتضبة لا شعرية فيها هذا ما يشعر به قارئ عجول يريد بلوغ الشعر بأقصى سرعة ومن أقصر

### ■ بعيدا عن الجعجعة (حيث

الأنهر والأغابات والأصيد)

نحاول تقليد قفزة الشاعر

العمياء: نبدأ من حيث يبدأ، نطأ

ما طبأ، نلج ما يلج... لا لنفهم

أو نستوعب بل لنرصده ما يتركه

النص من أثر لحظة تكتشف

أننا لا نصل كما لا يصل الشاعر

نفسه. أما الشاعر فيقدر ما

يدرك أنه سيظل ظمأنا ولا يصل

بقدر ما يشعرنا بأن البئر قريبة

جدا. تلك غوايته، هو لا يريد أن

يصل، فالإبداع «لاوصول» دائم...

أما نحن الغاوون على إثره، ما

الذي يدفعنا لتقصي خطوه رغم

أننا نعي مسبقا أنه لا وجود لبئر

نسير نحوها، لا وجود لقاع نقفز

طريق. لكن أين الشعر في: «كوب شاي دافئ» وهي أول جملة من القص؟ وما الشعر في الجملة الثانية: «حزمة حطب تنقد»؟ وما الجميل في قوله «الشتاء خارج البيت»؟ ألم يعد الشعر هاجس الشاعر؟

ونحن نبحث عن الشعر لا نجده في هذا المقطع الأول. لكن هذه الجملة وإن تأجلت فيها الشعرية إلا أنها تشدنا وتستدرجنا بهدوء لا يشعرتها.

«كوب شاي دافئ

حزمة حطب تنقد،

الشتاء خارج البيت.»

بل إن الجملة الأولى تبدو غير ناعمة، خاصة أنها مفتوحة على البياض دون تنقيط، مما يدفعنا بالضرورة إلى الانتقال من سواد إلى سواد فنجد جملة ثانية وحررا ثانيا وإن كان غير مستقل تماما من حيث الدلالة إلا أنه تركيبا جملة قائمة بذاتها في علاقتها بمل سبق. وتؤكد الفاصلة انفصالها غير التام عن «اللاحق» من الكلام التنقيط أيضا في هذا البياض يساهم في التأثير على عين القارئ. هذا الاستدراج النحوي والبصري يحدث من أعلى إلى أسفل حتى ينفذ المقطع في جملة ثالثة تنتهي بنقطة ويحملها البياض من تحتها. «الشتاء خارج البيت» جملة لا تختلف عن أختها في شيء نحويًا لكنها تعلن ظهور التعريف أخيرا. فلقد جرت المفردات في الجملتين الأولىين على التكرار (كوب، شاي، دافئ، حزمة، حطب) مما نسب من قدرة المركب الإضافي على التعريف بما أن كلا مكونيه تكررتين. ورغم قدرة الشاعر على تمييز الأشياء والحالات (كوب شاي وليس كوب حليب، دافئ وليس ساخنا)، إلا أن إدراكه لها يبدو محدودا. وكأنه لا يعرفها مسبقا أو أن هذه الأشياء من زمن بعيد لا تسهل رؤية عوالمه في ضباب الواقع أو النسيان أو الحلم.

إنها الذاكرة عند المخاض، كمن يستيقظ للتو فلا

هو نوم ولا هو صحو. لحظة نستيقظ، يتداخل في الذاكرة عالمان: الواقع والحلم. هذا البرزخ يسميه نزار القبدي «بقايا نعاس». ولكتهما في النهاية يتسميان إلى الذاكرة، فيها بفضلان أو يتداخلان أو يتوحدان.

ذاكرة الشاعر مستغرقة في زمن ماء تحفر فيه بهله وهله، بعيدا عن الضوضاء، ينز الزمن من الزمن ماتيا، انسياب يختدر أنفاس القارئ ويسحبها نحو الأسفل. بلغ الشاعر القاع أخيرا ومن خلفه يصل القارئ: إنه «الشتاء»... اتضحت الرؤية إذن، فكان التعريف.

من زمن إلى زمن تستدرج الذاكرة النص، كما تنزلق العين من أعلى إلى أسفل... نصل إلى الشتاء زمنا وإلى البياض فضاء. في هذه اللحظة تحديدا، وقبل أن تنزع نشوة الوصول حلاها، نجد أنفسنا مع الشتاء خارج البيت دون أن ننتظن. إنه مكر الشاعر... لقد كنا في الشت، نعم بالذفة ونشر الشتاي لكننا لم نشعر بذلك إلا حين صرنا خارج البيت. تلك الجملة «الشعرية» سلبت منا الصمت والنسيان لتتلاها ففتنا (فتكان عالم البيت المحمى). الأشياء تسترجع قيمتها حين نقدما، ففي غيابها يكمن المعنى. في غياب يصبح نسيان تذكرنا والضممت حركة... هذا الرحيل بين الغياب والحضور يكتب للأشعر شعريته فنستدرج لقراءة هذا المقطع ثانية على هذا النحو:

(داخل البيت)

«كوب شاي دافئ

حزمة حطب تنقد،

الشتاء خارج البيت.»

الداخل والخارج، عالمان يحددهما الآخر رغم تمايزهما: الداخل مسكوت عنه، مضمر إسمه، نكرة أشياء، فلا تنبئنا إلا استنتاجا على اعتبار أن الأشياء تعرف بغيابها. أما الخارج فيصرح به الشاعر ويُسَمِّيه «شتاء»

(سألت أكثر من طفل عن الشتاء فقال: «هو فوق سطح البيت»، «هو في الحديقة»، «الشتاء في الطريق»، «هو أمام الباب»، ... «الشتاء خارج البيت».)

بالخارج أدركتنا الدّاخل ومن الدّاخل نستفي لينتهي التناقض بين العالمين، إذ لا جدار يعزل الإدراك عن التسمية. لذلك لم نتوقع حضور الشتاء أو استحضاره لحظة الحديث عن الدّفء. من السهل هنا أن نترلق إلى الحديث عن رؤية صوفيّة للعالم في علاقة الظاهر بالباطن، خاصة وأنّ الحواس كانت ترتقي السّلم الحراري في نسق تصاعدي من الدّفء إلى التوقّد ليفطع البرد فجأة ارتواء الحواس. تشبّع، ترتبك ثمّ تزد إلى الدّاخل حيننا إلى الدّفء. لكنّ الفعل (توقّد) يلغي هذه القراءة. يطل علينا هذا الفعل من شفا هاوية الأسماء وكأنّه يمدّ يديه ليلطفنا. فعل وحيد بين ركاب من الأسماء، يحتلّ موضعا مربعا أكثر من معادلة «أنّ تفعل كي لا تندم على ما لم يحدث أمّ ألا تفعل كي لا تندم على ما حدث». إنه بنوعه المقطع يحتمّ جملتي التّكبير ليفتتح جملة التعريف. يقطع الدّفء وهو علته ليثبت البرد وهو نقيضه. «هو المسافة بين الدّاخل والخارج وهو الجسر بينهما. وحده الفعل فاصل واصل، يشدّ عالمين إلى بعضهما البعض، فيستى للحائرين التائهين العبور كما يستى للشاعر التذكّر. فالفاعل (حزمة حطب) زائل وزواله كامن في الفعل ذاته. هكذا هو الاحتراق وإن طال يؤدّي بفاعله إلى الرماد. لكنّ الاحتراق دائم. ينتهي الفاعل ويبقى الفعل لذلك توقّد الفعل في صيغة المضارع رغم أن الزمن تذكّر واسترجاع.

إنّها الذاكرة تتقدّ حيننا وتخفت حيننا ليحترق الشّاعر ويخلف لنا رمادا لا يتسع له سوى البياض الذي يمدّ فيه الحبر جذوره

البياض يحملنا إلى السواد، النسيان يلغتنا إلى التذكّر ويرحل بنا الضمّت إلى الإيصار «عبر النافذة

الرّجّاجية». مرّة أخرى نحن داخل البيت لكننا لا نقطع عمّا يحدث خارجه:

### «تمحي الزّرقه

ويكب الثلج

ثمت غليون خشبيّ قادم...»

تسارع وتيرة الاستلاب، فميجزّد أن يستدرجنا الشاعر إلى البيت «عبر النافذة الرّجّاجية» يستدرج بصرنا خارجه. محوّ أوّل ما نرى ثمّ كتابة ثمّ احتراق (غليون خشبي): إنه مثّلث الحدث الإبداعي نفسه. فالمحو وإن أسند نحويا إلى «الزّرقه» إلّا أنّ فاعله دلالتيا هو «الثلج» (أو ما هو من طبيعته أي السّحاب) وهو فاعل الكتابة التي مضمونها الاحتراق. ما يفعله الثلج يفعله الشّاعر. الشاعر تلج لذلك فإنّ احتراقه هذه المرّة يخلف ماء لا ومادا. فأصبحت الجميل الاسمية في المقطع الأوّل فعلية في هذا المقطع وصار التدرج من النكرة إلى المعرفة (الزّرقه) إلى المعرفة (الثلج). أما المكان وبعد أن كان مستقر المقطع الأوّل صار فاتحة الكلام في المقطع الثاني: حتى نقطة الالتقاء بين المقطعين وهي ثنائية الدّفء والبرد لم تنج من هذا التعارض في منطق التدرج والتقابل في المواضيع. سرنا في رقعة الحبر الأولى من الدّفء إلى الأكثر دفءًا لنستقرّ في البرد وتسارعت خطواتنا في رقعة الحبر الثانية ممّا يحيل على البرد (تمحي الزّرقه) إلى علة البرد وأمارته (الثلج) لنسكن إلى الدّفء وفيه (غليون خشبيّ قادم). المشي دفه والوصول برد، رؤية سرعان ما يتراجع عنها الشّاعر لا نفيا بل إثباتا لإمكان آخر يكون فيه المشي بردا والوصول دفءًا.

يتغيّر العالم وتبدّل الأشياء أسمائها بتحوّل زاوية النظر. فكان الشّاعر يحمل كاميرا وينقل لنا الحدث نفسه مغيرا في كلّ مرّة زاوية التصوير وطريقته:

- المقطع الأوّل: الكاميرا في الداخل تصوّر ما في

البيت مفصلاً وما في الخارج مجحلاً دون أي إشارة إلى زاوية التصوير فهي في إطار مفتوح أو حرّ.

- المقطع الثاني: من الدّاخل ترصد الكاميرا «عبر النّافذة الزجاجية» (إطار مغلق) ما يحدث في الخارج مفصّلاً في حركة انزلاقية من أعلى إلى أسفل (من السّماء إلى التّللج ومن ثمّ إلى ما يكتبه التّللج أي الشّخص القادم الذي تتركّز على صورته عمليّة التّبشير «focalisation» فلا يظهر منها سوى الغليون).

تتحرك الكاميرا دون قيد في الفضاء المغلق (البيت) فيما تنحصر زاوية تصوير العالم الخارجيّ المفتوح في إطار صيّق (النّافذة) وبحركة محدّدة (من أعلى إلى أسفل). ممّا من يقف على السّطح فيرى في هذا انغلاقاً على الدّات، ممّا من ينفذ إلى القاع فيفرا أنّ طبيعة المكان ليست شرطاً حاسماً للإحساس بالحريّة، ممّا من هو أكثر وجهاً فيلمح الحرمان يقف وراء الكاميرا (حرمان من كلّ ما هو إنسانيّ حميم يجعل الدّاخل يربو على العالم الخارجيّ على اتّساعه سبحانه أمّا الحرمان في البيت فنفس في البيت حيث يتدفّق الإنسان بالإنسان) لكننا جميعاً نلتقي في أكثر من عالم.

العالم عوالم، تعدّد عبر عنه الشاعر بتقنيات لغويّة قائمة على حركة الجمل بين الاسميّة والفعليّة وبين البتر والاستيفاء، وحوار المفردات بين التعريف والتّكثير، في تناغم مع حركة الكاميرا وتوابع زواياها. ما يمكن أن نسمّيه التّصوير «السينمائيّ».

هذا الأداء السينمائيّ يوهّم بأنّ الدّات تنقف على مسافة من الأشياء حتى يُخيّل إلينا أنّها تنقل لنا العالم كما هو. يبدو لنا أنّ الشّاعر قد استطاع أن يصوّر بموضوعيّة زماً كان طفوله ومكاناً كان بيته دون أثر لما هو انطباعيّ وبلا تدخّل وجدانيّ. لكن بيم نفسر تغيّر الأداء الشّعري بتغيّر موضوع التّصوير؟ فالحديث عن البيت جاء مفصّلاً ويجمل اسميّة وصفيّة دون تحديد

لموقع الكاميرا أو زاوية التّصوير، وكان الدّفع ورعين هذا العالم (داخل البيت) أمّا العالم الخارجيّ فقد ارتبط بالبرد سواء في صورته المجملّة أو المفصّلة. لم يوجد هذا العالم الخارجيّ إلّا بعد العالم الداخليّ، محصوراً بجملتيه الفعليّتين «تمّحي الزّرقّة» و «يكتب التّللج» بين جملتين اسميّتين: «الشّقاء خارج البيت» و «غليون خشبيّ قادم...» منظوراً إليه من زاوية واحدة وصيفة «عبر النّافذة الزجاجيّة»

على اعتبار ما يلي:

- أسقيّة العالم الدّاخل على العالم الخارجيّ:  
الداخلي علّة وجود الخارجيّ

- أسقيّة الاسم على الفعل: الاسم ثابت والفعل متحرّك متغيّر

- اتّساع الرّؤية في الدّاخل الضيّق وضيقها في الخارج الواسع  
في الدّاخل الاتّساع في البيت مقابل البرد والاتّساع خارجه

- العالم الدّاخل أصل وجوهر والعالم الخارجيّ فرع وعرض.

الدّات إذن حاضرة في عمق النّص لا تطفو منها سوى الحواسّ، إذ هي تحيا في العالم الداخليّ بكلّ حواسّها (ترى كوباً وحزمة حطب، تحسّ بالدفء، تشمّ رائحة الشاي وتذوّقه، تشمّ رائحة الحطب المحترق وتسمع طرقاته)، وتكتفي بحاسة البصر جسراً بينها وبين العالم الخارجيّ حيث تصدّ «النّافذة الزجاجيّة» كلّ قنوات التّواصل إلّا العين كما يصدّد دفء البيت البرد الوافد عليه. هذه الدّات لم تختر الحيا، هي لا تحسّ بالانتماء إلّا إلى العالم الدّاخل، فيه تتحدّث عنه ومنه تتحدّث عمّا خارجه.

إنّه احتفاء بالبيت في زمن تُهدم فيه البيوت وتُفتنّ



غصبا، وحنين إلى الأسرة في واقع تفككت فيه كلّ  
الروابط الاجتماعية، واستنجد بالطفولة في عالم تيّست  
بنايمه. إنه انتصار للذات...

ذات تراقب ما يحدث خارجها فلا ترى حين تنظر  
سوى ما ينتمي إلى عالمها لا تعاليا أو توخدا ولكن لأنّ  
العالم الخارجي متفسخ بطبعه. تنظر إلى السماء فلا  
ترى، تنزل إلى الأرض فلا ترى غير ما يكتبه الثلج:  
«ثمت غليون خشن قادم». حتى ما ثبت وجوده في  
الخارج (غليون) إسمًا هو أت إلى الداخل. يبقى هذا  
المرئي مبهما بالوقوف عند الجزء دون الكلّ، ممّا  
يدفعنا لتبجّه...

عاد بنا هذا «الغليون» إلى البيت وإلى التحير بعد  
بياض. في الداخل تكتمل الصورة، فالغليون هو الأب  
بالكناية «أبي عند الموقد». وفي الداخل يتحوّل الشيء  
«غليون خشن» إلى ذات تنسب إلى ذات (أبي).  
أتحدث الذاتان «عند الموقد» فكانت الدفء. هي  
العالم الخارجي يفقد الإنسان إنسانيته ويشتدّ فيتملص  
منه الشاعر وينكره. لا إنسان خارج البيت: صرخة  
من جرب الواقع وسامحه وتسامح معه واستابه ذأبي  
وتولّى، ولشدة سطوته عاد مع الشاعر إلى طفولته  
يدنسها فانهصرت الذات في البيت متوارية. لم تظهر  
إلا بظهور ذات أخرى (الأب)، ونحن نستعدّ لمصافحة  
هذه الشخصية الجديدة في النص يمرّ الشاعر سريعا إلى  
ذاته (انتظر) ليعبرها بأكثر سرعة إلى أمّه (عودة أمّي من  
الحمام).

تستدرجنا الضمائر من (هو) إلى (أنا) ومن (أنا) إلى  
(هي) لتحمي كلها في عالم بارد لا طريق فيه إلى الدفء  
له الثلج يشطب الطريق. لا دفء يخلص الشاعر/  
الطفل من برد الواقع تماما: لا كوب الشاي ولا الموقد  
ولا حتى الأب. من أين يجيء الدفء إذن؟

تختفي الطريق تحت الثلج، يختفي الحجر تحت

البياض، وفي الغياب تتوارى الضمائر. يتراجع الدفء  
مرة أخرى ويستبدّ البرد. إنه الانتظار يقطع كلّ شيء  
حتى الذاكرة. لا أمل لنا إلّا في المتظر، في العائد  
دون طريق. لم نر خطواته ولم نسمعها لكنّه وصل...

«امرأة أنت أم حديقة؟

أسأل أمّي وهي تدخل

بملاحفها الزهرية.»

الذات ذاتان (امرأة/حديقة) والوصول وصولان:  
وصول إلى البيت ووصول إلى السؤال. كلّ ما كان في  
غياب الأم صمت وانتظار، بمجرد حضورها تكلمت  
(الأنا) ويمجّز أن تكلمت سألت وأول ما تساءلت عنه  
هذه الذات هي التسمية «امرأة أنت أم حديقة؟». سؤال  
بسيط فالبراءة وبريء كاليساطة يوجهه الشاعر إلى الأم  
(أسأل أمّي) ويجيب بدلا منها إذ يوضّح «وهي تدخل  
بملاحفها الزهرية»: ظاهر الأم حديقة وباطنها امرأة.  
موقف مقلد من علاقة الخارج بالداخل، فبعد أن  
فرّقها التقابل في ثنائية البرد والدفء اجتمعا في الأم  
أصلا وامتدادا. فكما الجذع بأغصانه امتداد للجذور  
فإنّ الحديقة امتداد للمرأة.

منذ بداية النص والشاعر يبحث عن الدفء، كلما  
وجده إلّا وكان البرد معه، يسترسل في البحث تذكرًا  
حتى يبلغ الأم. غير أنّ منطق الذاكرة عادة يقوم على  
استحضار الأهمّ أولا فالهمم فالأقلّ أهمية. لكنّ  
نزار الحميدي يرجئ الأهمّ «الأم» ويبدا بالأقلّ أهمية  
(الأشياء: كوب شاي، حزمة حطب...) مروراً بالهمم  
(الأب). يكرس الشاعر منطق التذكّر ويستبدله بمنطق  
آخر يجعل النص أكثر ثمنا والقارئ أكثر انجذابا  
نصّ مارق رغم هدوئه وخفوت الإيقاع فيه، هو صمت  
المتأمل والتأمل غوص في الأعماق بحثا عن الجوهر  
ونيش في القاع استقصاء للمعنى. منطق الحفر إذن هو  
الذي حرّك النص، حفر في ذات باردة تشدّ الدفء،

فاستقرت في الأم أصلا ونيعا. هناك تستعيد هذه الذات توازنها فيفتي كل شرخ بينها وبين العالم الخارجي. لم يعد الخارج تقيض الداخل، لا عدواة إذن بين البرد والدفء إذ قد نجد في البرد دفءا وقد تسرب إلينا البرد من الدفء. لا معنى للأشياء في ذاتها وإنما الذات تحدد طبيعة علاقتها بالعالم حسب موقعها. والذات الآن خرجت من وراء الكاميرا لتقيم في السؤال ومنه تخرج إلى البرد احتفاء لا رفضا:

«إنه الشتاء يزور سببية بعد غياب طويل

إنه الشتاء يسطو كسوته البيضاء على الأرض.»

الشتاء الذي كان خارج البيت على مسافة من الذات صار ضيفا مرحبا به (يزور)، بل عثرت هذه الذات في داخلها على شوق دفين إليه «بعد غياب طويل»، فأصبحت السماء التي «تحمي الزرقعة» فيها أرضا مكسوة بالبياض. لم يعد الشتاء «يشعل» بل هو يكسو. صار البرد دفءا، حينها فقط أبصر أشاعر الشتاء وأقره: «إنه الشتاء... إنه الشتاء...»

من صفة اليقين حيث تتحرك الكاميرا نعبّر على متن السؤال إلى صفة أخرى لليقين حيث تتحرك الأنث.

«أغصان أشجار النّفاح تشابك

وهي تمتد إلى السماء

لتلتقط ندقات الثلج المتساقطة.»

من عدسة الكاميرا المبتنية نحو «أغصان أشجار النّفاح» تأتي الجملة الاسمية ومن الأغصان تأتي الحركة خبرا (تشابك) وحالا (وهي تمتد) ومفعولا لأجله (للتلّقط). فالخير فعل والحال فعل والغاية فعل والمستقر نعت في صيغة اسم فاعل «المتساقطة».

لا يكفي الشاعر بإقرار الشتاء والاحتفاء به بل يجعله مصدرا للحركة، والحركة دفء وحياة فالشتاء شتاءان: الشتاء الموت والشتاء الحياة. لا تكونهما

متناقضين بل باعتبار كل منهما امتدادا للآخر ومصدرا له في آن.

تتحرك الكاميرا (مستبها طبعاً)، غير بعيد عن الحياة «على حياة فزاعة نسيها الحصادون يقف الرّجل ذو المعطف القطني بلحافه الأصفر المتطاير مع نفحة الهواء البارد»

مشهد ثابت متجدد لا فعل فيه سوى الوقوف، حتى ما كان حركة (المتطاير) إنما هو يفعل البرد. إنه الشتاء أيضا، لكن بما هو نسيان وفناء وموت. موت خلّفته الحياة ذاتها كما خلّف الحصادون الفزاعة. ليست الحياة هي التي تحصد أيماننا وما الموت إلا تسمية أخرى للحياة بعد موسم الحصاد؟

نحصر كل أسئلة الذات (عن ذاتها، عن الآخر، عن العالم، عن الأشياء، عن الجوهر، عن العرض، عن موقع الذات في كل هذا) لتحتل في سؤال الموت

«كانتم لا يزالون بشريّة»

فهل يكفي كي لا يموت؟

«لكنه بلا قلب وبلا عروق»

كيف يحيا إذن؟

«ستليه شمس قادمة.»

لا حياة لمن لا جوهر له، لا بقاء لمن لا روح له، لا معنى إلا ما تنفخه الذات في الأشياء.

«يحتاج إلى عينين يتبين،

لن أضع له أنفا طويلا أو قصيرا

حتى لا يصاب بالزّكام.»

عادة ما تقرن السّخرية بالموت لكنّ الشاعر هنا يسخر من الميت نفسه ويرفض تحويل ظاهره إلى إنسان لأنّ باطنه مفرغ من الإنسانية. هذا التمثال معلول في الحالتين، إن بقي على حاله «ستليه شمس قادمة» وإن

أشجار التَّقاح يمكن بسطها كما يلي:

حاصلش أشجار التَّقاح	الشواهد	حاصلش رجل النخ	الشواهد
من تره	معطى طبيعي	من تلح	معطى طبيعي
ظاهر محترك	أعصاب أشجار التَّقاح تشابه وهي تمتد إلى السماء	ظاهر ثابت	- نصف الرجل دو المعطف الفني - كان تدا
باطن محترك	تحترك الجذور التي تدفق في قلب التربة	باطن حاد	تكنه بلا قلب وبلا عروق
الذف	يب يدق	البرد	معطى معطى بحكم أصله (التلح) - سمح الهواء البارد
الحفود	صمغ استخرج، عذ، تحترك، تعاين - أنها الأشجار الأزلية	لصاء	- صمغ الاصلي كان تحتلا - سديه شمس قادمة

ولإبراز هذه المقارنة توسط مقطع الرجل الثلجي مقطعي أشجار التَّقاح، ليتحوّل حوار الخارج والداخل إلى حوار بين من كان باطنه خاويًا وبين من هو ممتلئ. نبضا. فكان الغناء للمسخ المنبت الهجين وكان الخلود للكائن المتجذّر الأصل. الرجل الثلجي ليس إنسانا رغم أنّه «بملامح بشرية» أما أشجار التَّقاح، ورغم انتفاء الشبه بينها وبين البشر ظاهريًا إلا أنّها تحمل سمات الإنسان فتفعل فعله: تتشابك، تمتدّ، تلتقط،

اكتمل شكله كإنسان «فيصاحب بالزّكام». إنّه فان لا محالة سواء بالذّفء أو البرد.

لم يعد صراع الشّاعر مع الموت بل هو مع المسخ الذين لا يحملون من الإنسان سوى شكله ومن المعنى سوى الادّعاء. أمّا الموت فشأنه شأن الحياة موجودان في الذّفء والبرد. في الشيء ذاته ثمت موت وحياة وفي نقيضه أيضا ثمت موت وحياة، والمراجع المحدّد دائما هو الباطن العميق.

فلننّ كان ظاهر الرّجل/ التمثال ماء (تلح) إلّا أنّ باطنه جافّ وخاو «بلا قلب وبلا عروق»، في حين إنّ الحياة تحدث هناك، في العمق «تحت الوريقات الأخيرة المتراكمة، تتحرّك الجذور التي تعاين في قلب التربة». من ظاهر لا حياة فيه (أوراق ذابلة مساقطة) نفوس الكاميرا في باطن نابض مفعم بالحرّة. وليست حركة محايدة أو ميكانيكية بل هي حميمة وعاطفيّة «تعاين».

إنّ حركة الأغصان في التلح من حركة الجذور في التربة، تشابه الأغصان من تعاين الجذور، من الجذور تصعد الحياة إلى الأغصان...

«إنّها تندقا»

أشجار التَّقاح لا يقتلها البرد ولا تذيبها الشّمس، لا تخوف عليها ما دامت لها جذور تتحرّك في التربة. إنّه الخلاص إذن، يأتي من عمق الأرض، من أقصى الذاكرة، قاع لا نبذه بالتذكّر هروبا من الحاضر وإنّما بإيقاد الذاكرة حلما. فالحلم شجرة جذورها في الذاكرة.

«أماي أينها الأشجار الأزلية حتى مجي الرّبيع،

لتصافي يا جذور،

وأنت تبادلين هدايا رأس السّنة الجديدة.»

نشأ في النّص مغارة بين الرّجل الثلجي وبين

تتحرك، تتعاقب، تتدفق. أفعال مشحونة بالمعاني الحميم وزنا (تفاعل/ تفاعل) ومعنى. لا فرق إذن بين الأشجار والإنسان، ليس هذا جوابا عن سؤال الطفل: «أمرأة أنت أم حذيفة؟»

حوار تفوح منه رائحة الايدولوجيا إذ يحلنا الرّجل الثلجي على كل ما هو مسقط على أرض الشاعر الذي يعلن تفاعل أشجاره مع هذا الوجدان إذ «... هي تمتد إلى السماء لتلتقط ندقات الثلج المتساقطة». ولكنّ الشاعر لا يعترف به إنا لهذه الأرض لأنه لا يبت منها على عكس أشجار التّفتح التي يحلم معها بقنوم الزّيع الذي ستذب شمس هذا التّمثال. من الواضح أن الشاعر ينتصر إلى الأصيل والأصيل بالنسبة إليه لا يكون إلا أرضيا لا سماويا. الأصيل حسب نزار الحميدي يكون من الأرض في اتجاه السماء مثل الأشجار وليس العكس، من المحلي نحو الكوني. لكن هل يكفي أن نذكر اسم مدينتنا أو قريتنا في نصّ حتى يكون القصيدة أصيلة؟ هل تستوفي القصيدة شرط الكونية في الكتابة بمجرد حضور المحلي الجغرافي؟ ولماذا نقيم المحلي على أنها معطى جغرافي في حين أننا نأخذ كتابا إبداعية أو ليس الجميل أصيلا بطبعه كما البكاء؟ فهل يمكن أن نستعير عينا نكبي بها؟ في السابق حين كانت الجماعة هي المحدد للفرد كان رهان الشاعر أن يجعل الجرح المشترك جرحه الخاص. أما اليوم، فهو زمن الفردية والفردانية بامتياز، لذلك صار على الشاعر أن يجعل ألمه الشخصي ألما جماعيا.

ونحو العمق الإنساني يحفر هذا النصّ الشعري، فهو انتصار للباطن في مجتمع يقف ساعات أمام المرأة احتفاء بالأقنعة، بحث في الجمال عن المعنى الذي محته المتفحمة (وهي منطق العلم والسياسة والمال)، وتوق إلى الإنساني في واقع يُمكن الإنسان...

ليس التذكّر في هذه القصيدة مطلوبا في ذاته بما هو هروب وانكفاء وإنما هو فعل تعرية وفضح لزمن

المسخ هذا ودعوة إلى الحلم قطعا مع (نامي أيتها الأشجار الأزلية حتى مجيئ الربيع). لكنّه ينادي أيضا بمواجهة الواقع بالحركة والفعل الجماعي: «لتصافحي يا جذور». فالحلم حلمان: حلم بالقطع مع السائد الرديء وحلم بالبديل. غير أن الشاعر لا يحلم بذلك حقا بل يبرجوه ويتمناه ويطلبه. إنه يحلم بأن يحلم.

وأمام عجزه حتى عن الحلم يلجأ الشاعر إلى أشياء البسيطة ولحظاته الحميمة التي تمرّ سريعا، يتوقّف عندها بالطلب استدعاء (لتصافحي) ويستوقفها بالحال تخصيصا (وأنت تتبادلين هدايا ليلة رأس السنة الجديدة) ويخلدها بالمضارع ديمومة (تتبادلين) ليختزل كلّ عوالم النصّ في هذه اللحظة مستقرا.

البرد والدفء، الواقع والحلم، الخارج والدّاخل، الماضي والحاضر، كلّها تجتمع في «هدايا ليلة رأس السنة الجديدة»

يعلق الكلام ويفتح النصّ على زمن جديد. فالحنين إلى الماضي لم يعد بنا إلى زمن وتّى بل هو استدراج إلى الآن وإزالة على المجهول. بدّلوا الحنين كان الإفراغ لتمثّل بلحظة على بساطتها إلا أنها تحدث في العمق حيث الجنور، فلا تزول. اللحظة هي الأصل، الجوهر المرجّح، منها يتفرّع الزمن وإليها يعود. يُكسر الزمن أو يذبل وتبقى اللحظة خالدة فينا. ليس النصّ تذكرا ولا استشرافا، النصّ يُحيي اللحظة ويحيي فيها. إنه لحظة أبدية.

هكذا تصفّح جعل نزار الحميدي وكأننا تصفّح اليوم صور. صورة تذكّر بصورة ولكل صورة ذاكرتها، لذلك يسير النصّ في بنائه بخطّين معا، أحدهما متقطع والثاني متواصل. فكانت بنية النصّ لا هي متشظية تماما ولا هي عضوية تماما... إنها بنية إمكان لا بنية يقين، تقف فيها الذات خلف الكاميرا التي تحرك الحنين ويحركها. حركة جدلية من طبيعة العلاقة بين

الايقاع التي عهدناها في القصائد المتغنية بالماضي جلدا للحاضر، ذلك أنه حوّل الحنين من بئمة أو موضوع شعريين إلى تقنية يتحكم بها في بقاء النصّ وهو ما أعطى النصّ شخصيّة متميّزة، لكنّه أعدم فيه صوت الذات المتفعلة والمتوتّرة فكان هادئاً باهتاً حدّ البرود. فلا زوائد تتركنا في هذا النصّ، لا صوت يرتفع لنميز به الصمت ولا نساخ يُفسد صفونا. لا شيء يخرج عن سيطرة الشاعر وهو يمارس سقوطه الحرّ. حتّى الذاكرة نفسها وإن أوهمتنا أنّها المتحكّمة في جريان النصّ إلّا أنّه هو من يقودها إلى حيث يشاء. وكأني به وهو يكتب ما يريد كتابته إنّما يكتب ما يجب كتابته. ألهاذا الحدّ يحجّنا النصّ فلا قطعنا لا من الأمام حيث الذات ولا من الخلف حيث اللغة؟

نفاجة واحدة كانت كافية لتحمّل البشريّة كلّها خطيئة أبدية غير أن أشجارا من التفاح لا خطأ فيها. هل خانت يد البناء مخيلة المهندس؟

الماضي والحاضر في هذا النصّ. فالشاعر لم يفصل أبداً بين الزمّنين بل يفصل عنهما معا إلى لحظة لم تحدث في الماضي ولا تحدث في الحاضر، إنّها تحدث في الحلم. هو لا يجد في كلا الزمّنين ما يفقده أو ما ينشده، فالحرمان إذن ممتدّ من ماضي الشاعر إلى حاضره ومن «سبيبة» نزح معه إلى المدينة. لا مهرب منه إلّا إلى النوم حيث الأحلام وإلى العمق حيث السعادة.

إنّ أقصى ما ذهبت إليه المدوّنة الشعرية العربية الحديثة في علاقة الذات بالماضي هي تغيير موقع الذات من الحنين وذلك ما صرّح به سعدي يوسف مثلاً إذ يقول: «أعتبر الحنين عدوّي» أو ما ادّعى أدونيس من تحييد للذات وإقامة مسافة بينها وبين العالم وبالتالي بينها وبين الماضي بما هو جزء من هذا العالم، في حين أنّه لا يمكن أن نردّ حضور الماضي فينا لكنّ لنا أن نحدّ من سطوته علينا كما حدّ نزار الحميدي من سطوة

# وحدة القصيدة وحرّكية التراث النّقدّي

## مقاربة مقارنة بين ابن طباطبا العلوي ( ت 322 هـ ) وحازم القرطاجني ( ت 684 هـ )

علي الشخاوي / باحث، تونس

### ■ المقدّمة:

لقد شدّت قضية «الوحدة» في النقد العربي القديم انتباه الباحثين واستقطبت جهودهم فقدموا في هذا الإطار إنجازات كثيرة في مجال إدراك أبعاد المتصوّر ودلالاته، خاصّة أن القصيدة القديمة تتكوّن من طبقات دلالية بمستويات متنوّعة وعديدة. كما تتكوّن من مستويات أسلوبية عديدة هي الأخرى. ودراستها نقدياً تقتضي الإحاطة بها في كليتها وشمولها ضمن أنساق علائقها التركيبية والدلالية والشكلية. ولأنّ هذه المحاولة

وضعت لنفسها مفهوم «الوحدة» تدرس على أساسه القضايا التي تؤسّر تصوّر النقاد للقصيدة القديمة، فإنّها تتحرّك في أفق تساؤلي هائل: هل إنّ الخروج عن «نظم» العرص الواحد هو عصف بمفهوم الوحدة؟ أم إنّ هذا الخروج ليس إلّا متوجّهاً دلالاً وتشكيكاً لحوهر واحد؟ ومن هنا تطرح هذه المحاولة سؤالاً: هل تكشف المحاولات النّقدية القديمة عن فهم أصناف لمفهوم «الوحدة» في الشعر العربي القديم؟ ثمّ أليس الحديث عن «الوحدة» في طرح أسقاد الغدامي وليد تصوّر محصور للجنس الشعري؟

لقد آثرنا أن ندرس هذه القضية من خلال مؤلّفي «عيار الشعر» لابن طباطبا العلوي و«منهاج البلغاء وسراج الأدباء» لحازم القرطاجني كأبرز مؤلّفين في التراث النّقدّي العربي القديم. مع ما يهيم من اتصال عميق أو انفصال دقيق لأنهما يمثلان المنعطفين الأساسيين في التاريخ: منعطف التأسيس ومنعطف التضع والتّظهير، وإن كنّا لا ننكر دور من ساهم في طرح هذه القضية وبلورتها بقدر من الأقدار قبلهما أو بعدهما. ولئن كان هدفنا الرئيس هو التّظهير لوحدة القصيدة العربية انطلاقاً من النّقد الذي أقيم بناءً عليها، فإنّ هدفنا البعيد هو التّظهير في القصيدة بوصفها «كلاً» متكاملًا يطلّ المنطلق والمرجع في هذا التّظهير النّقدّي القديم. إذ لا ينغى أن القصيدة، «كنصّ»، تتحدد بوصفها «كلاً» لا يتجزأ وتقوم بوصفها «كلاً» لا يتجزأ أيضاً.

## 1 - مقارنة ابن طباطبا العلوي من خلال مؤلفه - عيار الشعر -

### • الجنس ووحدة القصيدة

نقف في عيار الشعر على تصور غاية في الأهمية والطرافة وهو أن الجنس الشعري خصيصاً علائقية تكشف عن وجوه التفاعل بين قنن مختلفة يعتني بها الخطاب الشعري وتصير بها بنية القصيدة مركبة، يقول ابن طباطبا :

«وينبغي للشاعر أن يتأمل تأليف شعره وتسيق أبياته ويقف على حسن تجاورها أوقبحه فيلائم بينها لتنظم له معانيها ويتصل كلامه فيها ولا يجعل بين ما قد ابتدأ وصفه أوبين تمامه فصل من حشو ليس من جنس ماهو فيه فينسى السامع المعنى الذي يسوق القول إليه كما أنه يحتز من ذلك في كل بيت فلا يبعد كلمة عن آخرها ولا يحجز بينها وبين تمامها» (1).

وبذلك ألح ابن طباطبا على تناسب القصيدة في ذاتها وتناسبها مع ما وضعت له من «جنس» القول والجانب الأول يجرنا، بالضرورة، إلى مبدأ الوحدة في القصيدة لأن اعتدال العناصر المكونة للقصيدة لا يكتمل إلا إذا تحققت الوحدة، أي إن ابن طباطبا يفهم مبدأ الوحدة على أنه تناسب بين عناصر ثابتة تتجانس معا في القصيدة تتجانس حبات العقد فتتظم المقاطع انتظاما خارجيا بأبيات تكون «سلكا جامعا» لما تشتت من القصيدة (2). فيتخلص الشاعر من الغزل إلى المدح ومن المديح إلى الشكوى إلى الاستماحة وهكذا حتى تنتهي القصيدة. ويصل الشاعر بين مقاطعها وصلا خارجيا قد يتصل المعنى فيه بما قبله. يقول ابن طباطبا: «ويحتاج الشاعر إلى أن يصل كلامه على تصرفه في فنونه صلة لطيفة فيتخلص من الغزل إلى المديح (...) ومن وصف الديار إلى وصف القياقي والنوق... باللفظ تخلص وأحسن حكاية بلا انفصال للمعنى الثاني عما قبله بل يكون متصلا

به وممتزجا معه» (3). على هذا النحو توصل الناقد إلى الإيالة عن وجوه التفاعل بين المعاني المختلفة داخل الغرض الناظم بتحليل دقيق يوضح كيف تتعالق المعاني وتتجاور تتجاورا وظيفيا «حتى تخرج القصيدة كأنها مفرغة إفراغا... لا تناقض في معانيها ولا في مبانيها ولا تكلف في نسجها، تقتضي كل كلمة ما بعدها ويكون ما بعدها متعلقا بها مفتقرا إليها» (4) على هذا النحو يكون الجنس الناظم للمعاني، على اختلافها وتنوعها، شبكة من العلاقات المتشكلة في بنية كلية باعتبار هذا الإلحاح على مبدأ الانتظام بين العناصر الثابتة الذي يقود بالضرورة إلى تأكيد حسن التجاور فضلا عن تسيق الشاعر لمعانيه تسيقا يحقق المشاكلة «وكان ابن طباطبا تنبه في دقة إلى ما ردهه النقاد في عصرنا من فكرة الوحدة العضوية في القصيدة بحيث تصبح القصيدة كأنها كلمة واحدة ومعنى واحد» (5). ومثل هذا التصور الناصح للوحدة انطلاقا من الجنس هو الذي يجعل دراسة العلاقات بين المعاني الشعرية «تتطلب» بعض متضادين في آن واحد. يتعلق أولها بطرق التصنيف وتانيهما بطرق التركيب بين المعاني والأغراض لتأكيد تماسك التركيب تبعاً لطبيعة الجنس نفسه والوظيفة التي ينهض بها. ولعل ما يؤكد لنا تفضل ابن طباطبا لهذا البعد الخلاق في بنية القصيدة (\*) انطلاقاً من مفهوم الجنس الشعري، كما يذهب إلى ذلك الحبيب الموداي هو عملية القياس التي عقدها، مقارنا بين بنية القصيدة، من ناحية، والبنية في بعض الأجناس الشريفة من ناحية أخرى يقول : «وأحسن الشعر ما يتظم القول فيه انتظاما يتسق به أوله مع آخره على نحو ما ينسقه قائله. فإن قدم بيتا على بيت دخله المخلل كما يدخل الرسائل والخضب إذا نقض تأليفها. فإن الشعر إذا أسس تأسيس فصول الرسائل القائمة بأنفسها وكلمات الحكمة المستقلة بذاتها والأمثال السائرة الموسومة باختصارها لم يحسن نظمها، بل يجب أن تكون القصيدة كلها كلمة واحدة في اشتباه أولها بآخرها نسجا وحسنا وفصاحة وجزالة الألفاظ ودقة معان وصواب تأليف (...) فإذا

## 2 - مقارنة حازم القرطاجني من خلال مؤلفه - منهاج البلغاء وسراج الأدباء -

### \* بين الجنس والبنية

تناول حازم إشكالية بنية القصيدة في فصل له تحت عنوان «معلم دالّ على طرق العلم بأحكام مبادئ الفصول وتحسين هيأتها ووصل بعضها ببعض» (10). وبذلك فقد خضع البناء الشكلي للجنس الشعري لدى حازم القرطاجني إلى خاصية بنائية تتمثل وفق منظوره في الفصول. إذ يمثل الفصل الشعري عتصرا أساسيا من عناصر تركيب القصيدة «فهو يساوي الفكرة الجزئية التي يقدمها البيتان من الشعر أو أكثر» (11). وهذا يعني أن القصيدة، بالنظر إلى طبيعة بنائها الشكلي الذي أتبع المنظور النقدي القديم، تتألف من مجموعة من الفصول. وقد أشار إلى هذا المغزى ابن طباطبا العلوي قبل حازم وذلك في قوله: «فإن للشعر فصولا كفصول الرسائل» (12). ولكن صاحب «عيار الشعر» اكتفى بإثارة هذه الإشكالية البنائية لجنس الشعر دون بيان تفاصيلها. ولعل ذلك يعود إلى أن السياق المعرفي الذي كتب فيه هذا الناقد ما كبه عن هذه القضية «لا يحتاج إلى هذا التوضيح باعتبار هذا التماثل عرفا متفقا في شأنه وأمرامه لكونه مكونا من مكونات ثقافة الكتاب والشعراء والنقاد» (13). وقد انطلق حازم القرطاجني في تصوره لبنية القصيدة من مفهوم «الكلية» أو «الوحدة» التي ألح عليها ابن طباطبا (14) وبذلك اعتبر الفصل الشعري في التفكير النقدي عند صاحب منهاج معيارا لتنظيم الأبيات الشعرية وترتيبها وتسلسلها على أساس جمالي مخصوص يراعي كلية النص ووحدة وتماسك أجزائه. يقول الناقد محددا مفهومه للفصل: «اعلم أن الأبيات بالنسبة إلى الشعر المنظوم نظائر الحروف المقطعة من الكلام المؤلف والفصول المؤلفات من الأبيات نظائر الكلم المؤلفات من الحروف والقصائد المؤلفات من الفصول نظائر العبارات المؤلفات من الألفاظ.

كان الشعر على هذا المثل سبق السامع إلى قوافيه قبل أن ينتهي إليه روايه» (6). وتأسيسا على ماسبق، لم يكن العدول إلى مصطلح «فنون» في عيار الشعر والعزوف عن مصطلح «أغراض» مجرد رغبة في التجديد أو العدول المصطلحي بل كان رغبة في الدقة وحرصا عليها. ناهيك أن الناقد انتهى، انطلاقا من الموازنة التي أقامها بين شعر الجاهليين وشعر الإسلاميين، إلى الوعي بتغير ما يسمى «عادة التناول أو التنقيص» ولذلك حاول ابن طباطبا أن يفسر تحول الشعر العربي في ضوء التحول الأسلوبي والبلاغي فرده إلى «علاقة الصورة بالمرجع» (7) حيث رأى أن شعراء المرحلة الجاهلية بل وحتى شعراء صدر الإسلام اقتصروا في تشابههم على نقل واقع البوادي بجملته وبناته وحيوانه نظرا إلى ملازمة هذا اللون من الوصف الحيوي أو البلاغة التمثيلية وموافقتها لطبيعة النفس في تقلباتها المختلفة ضمن محيطها المكاني. وإذا كان فضل القداسي يتمثل في ابتداع المعاني وقصاحة اللفظ فإنه لم يعد للمحدثين «إلا تحصيل الملازمة الخارجية القديمة والانصراف إلى تجديد اللغة الشعرية نفسها وشحنها بطاقة جديدة مثقلة في غرابة المعاني وبلاغة نظم الألفاظ وطرافة النواحد» (8).

وقد يكون من تمام النظر، أن نقرر أن طرافة مقارنة ابن طباطبا لا تقف عند هذا الحد فحسب بل تشمل الحديث عن مفهوم الوحدة في علاقتها بالجنس الشعري. حيث تشكل هذه الوحدة مجموعة من المقومات المضمونية والشكلية ترتب على هيئة مخصوصة، وليس يخفى ما في هذا التصور من إلحاح إلى ضرورة إدراك هذه الوحدة بوصفها بنية متضامة العناصر يستدعي بعضها بعضا خاصة أن «كل نظرية في الأجناس تعتمد على رؤية للأثر أرغى صورة له تتضمن عددا معينا من الخصائص المجردة من جهة وقوانين توظف عملية الربط بين تلك الخصائص من جهة أخرى» (9).



فكما أن الحروف إذا حسنت حسنت الفصول المؤلفة منها إذا رتبت على ما يجب ووضع بعضها من بعض على ما ينبغي (...). وكذلك يحسن نظم القصيدة من الفصول الحسان كما يحسن ائتلاف الكلام من الألفاظ الحسان إذا كان تأليفها منها على ما يجب» (15). وبذلك نفق على صدى مفهوم الوحدة الشمولية التي تعني التماسك الداخلي لكلية الجنس الشعري، بحيث تصبح كاملة في ذاتها وليست تشكيلا لعناصر متفرقة، وإنما هي «خلفية تنبض بقوانينها الخاصة التي تشكل طبيعتها وطبيعة مكوناتها الجوهرية» (16).

ولهذا نفهم مماثلة القرطاجني بين الحرف والبيت من ناحية والكلمة والفصل من ناحية أخرى فضلا عن التماثل بين العبارة والقصيدة. وبهذه المقاربة اللغوية الطريفة والدالة على أن كل مكون من المكونات الأتفة الذكر لا يحمل الخصائص نفسها إلا باعتبار هذه الوحدة. انتهى صاحب المنهاج إلى تفهيت «وحدة البيت واستقلاليته والشكل العمودي للقصيدة التقليدية القائم على مبدأ انفصال البيت عن البيت متواليا ولقطبا ونحريا ليؤسس مفهوما آخر للوحدة يقوم على وحدة الكلام ووحدة النص مهما كان شكله. وليس شكل القصيد العربي التقليدي إلا ضربا من الأشكال التي يمكن أن يكون عليها النص» (17). ومن هنا نتبين أن تصور حازم القرطاجني لبنية القصيدة - بوصفها خصيصة علاقية - يحدد شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات النص على الأصعدة الدالية والتركيبية والصوتية والإيقاعية.

ولذلك نفهم ربط صاحب المنهاج بين مستويين متميزين لكنهما متكاملان يتعلق أولهما بالفصول (\*) من الجهة الشكلية والتركيبية إذ يبحث في هياكل تلك الفصول ووضعياتها. أما ثانيهما فيتعلق بالمعاني والدلالات، وهذه الدلالات لا تتحدد بذاتها كما هو الشأن في اللغة العادية، وإنما تتحدد بحسب

الجهات التي تضمنت الفصول والأوصاف المتعلقة بها. ومصطلح «جهات الشعر» عند حازم يعني مراكز الاهتمام التي يركز عليها الوصف في القول الشعري (\*) ومن ثم فإن عدم انحياز البيت بذاته يؤكد صلته العضوية بسائر الأبيات للقصيدة بنية ودلالة، إذ لا معنى للنظرة التجزئية التي تتناول النص من زاوية البيت لأن الأمر يتعلق بالحديث عن وحدة القصيدة لا وحدة البيت. «ذلك أن الاعتقاد بكلية النص يتعارض مع اقتطاع شريحة نصية منه» (18). وبذلك فإن إلحاح حازم القرطاجني على إبراز مدى الترابط الذي يشد أجزاء القصيدة العربية بعضها إلى بعض سواء تعلق الأمر بالأبيات أو الفصول يجعل منها نسيجاً واحداً ملتحم الخيوط وهو ما يتناقض مع مفهوم التجاور عند بقا عوض ولا يقبل بأي شكل من الأشكال التقديم أو التأخير، كما لا يقبل التبديل أو التحويل» (19). ولا غرو في ذلك فإن النص الأدبي قد غدا في اللسانيات **تماماً كلاً** **قوالبها** في البنية «كلاً» متكاملاً يقوم على **تطوُّرها** **متوابعاً** العناصر ماهية كل عنصر وقف على بقية العناصر بحيث لا يتحدد أحدها إلا بعلاقته بالعناصر الأخرى (20). ومن ثم فقد شكلت القصيدة، في مقاربة حازم القرطاجني، «كلاً» على صعيد البنية والدلالة والغرض.

ذلك أن وحدة القصيدة بحسب هذا الطرح التقديري ليست كيانا متناسقا مغلقا. ولكنها تكامل ديناميكي يتوفر على سيرورته الخاصة، إذ أن عناصره ليست مرتبطة في ما بينها بعلامة تساو أو إضافة بل علامة التلازم والتكامل الديناميكية. ولذا يجب الإحساس بشكل العمل الأدبي كشكل ديناميكي (21). وهناك فرق عند القرطاجني بين «وحدة تقوم على التنوع وتنوع لا يقوم على وحدة. ففي الحالة الأولى تكون في مواجهة خاصة نوعية للشعر تقوم على أساس نفسي مفاده أن النفوس تحب الاقتتان في مذاهب

## خاتمة:

على هذا التحول ذهب إلى أنّ كثرة ترديدنا للعديد من الآراء التقديّة القديمة والحديثة حول القصيدة العربية جعلتنا نحسّ أنّنا نعرفها معرفة كافية. وهذا الإحساس الخادع دون أدنى ريب خلق فينا شعوراً كاذباً بوضوح ما يسمى به «وحدة القصيدة». بل نكاد نقول لقد تقوّست الحدود بين المعارف العامة الميسورة القرينة تناول وبين المعرفة الخاصّة القائمة على التدقيق والتحصيل والحال أنّ «البنية الغرضيّة» بمعناها الأجناسي، أو البنية الغرضيّة المختلفة التي يتضمنها شعر القصيد تمثل مؤسسة أجنبية لها علاقاتها التنظيميّة والأسلوبية والدلاليّة الخاصّة بها وبنيتها التي تنظم وحدانها الثابتة والمتحوّلة بحسب خصوصيّة كلّ جنس وتميّز. لذلك فإنّ إدراك هذه المسألة لا يقتضي فقط العدول عن تصوّر خصائص الجنس على أنّها مجرّد مجموعة من الخصائص المضمونيّة والمفوماتيّة الشكليّة ترتّب على بنية قائمة بالجدول مفرد أو مزدوج. بل يقتضي إدراكها كبنية متشابهة العناصر يستدعي بعضها بعضاً(\*) ناهيك أنّ الوعي بهذه المعطيات يقضي بنا في النهاية إلى تبديد المزاعم التي صوّرت لنا القصيدة «كوناً صغيراً تحسّر فيه الأفكار حشراً وترصّ فيه المعاني رصّاً (...)» في اندفاعات متقطّعة وحركات متباينة» (24) إذ هي قصيدة تقتصر إلى الوحدة والانتظام وكأنّها مناهات تشبه الأرض التي درج عليها العرب في بداواتهم الأولى يصلّ فيها السّاري فلا يهتدي فيها سبيلاً. وكأنّه يسعى إلى غير غاية. فإذا الحديث عن البنية الكلية التي تنتمي بين مكونات النصّ على الأصعدة الدلاليّة والتركيبيّة والوضويّة والإيقاعيّة يردّ هذه المزاعم ويفنّدها تفنيداً علمياً يعزّزه التحليل الدقيق ويعضده الاستقراء أو الاستنتاج. فإن تكون القصيدة قصيرة أو طويلة، تغنّى بالحُبّ أو الخمرة أو بأعجاذ أمير أوبها جميعاً

الكلام وترتاح للنقطة من بعض ذلك إلى بعض أما الحالة الثانية فهي قرينة للاضطراب والتفكك واقتداد التناسب» (22).

يقول القرطاجني: «فالذي يجب أن يعتمد في الخروج من غرض إلى غرض أن يكون الكلام غير منفصل بعضه من بعض وأن يحتال فيما يصل بين حاشيتي الكلام ويجمع بين طرفي القول حتى يلتقي طرفا المدح والنسب وغيرهما من الأغراض المتباينة النقاء محكماً فلا يختل نسق الكلام ولا يظهر التباين في أجزاء النظام فإن النفوس والمسامح إذا كانت متدرجة من فن من الكلام إلى فن مشابه له، ومستقلة من معنى إلى معنى مناسب له، ثم انتقل بها من فن إلى فن مباين له من غير جامع بينهما وملام بين طرفيهما وجدت الأنفس في طابعها نفورا من ذلك ونبت عنه» (23)

ومن ثم فقد تسنى لحازم القرطاجني أن يتجاوز بتصوره العميق والناضج «للوحدة الغرضيّة» بمعناها الأجناسي طرح ابن طابط حيث انتقل إلى البعد السطحي في مقارنة القصيدة بالرسالة. «... بلالات فكرة المظهر الجمالي والوظيفي والتشريع في إطار الجنس الناطم. هذا النوع الذي يقضي على رتبة الأجزاء أو العناصر المتكررة في التسلسل المكاني والزمني للوحدة الشعرية. وعلى هذا النحو بدت لنا بنية النص الشعري في طرح صاحب المنهاج وحدة بنائية مركبة العناصر وموحدة، ثم هي إلى ذلك كله كلية متكامل فصولها بعضها مع بعض، متجانسة متسقة ضمن نظام توزيعي خاص يوجه شبكة العلاقات التي تشد المعاني الفرعية إلى المعاني العمدة في إطار «الوحدة الغرضيّة» التي تشد القصيدة برمتها إلى طبيعة الغرض الشعري الناطم، ومن ثم إلى الجنس الشعري الذي تنسب إليه بذائقة الجمالية والثقافية وبسننه الأدبية والاجتماعية التي كرسها المحيط السوسيوثقافي حتى غدت قوانين موجهة لمؤسسة الجنس الشعري مناط الإبداع.

مجتمعة، فإنّ فضاءها الأجناسي محدد بعوامل تنتهي بمستويات ثلاثة هي: البنية والأسلوب والدلالة تدخل في حكم التقاليد والتسن الأدبية فتتخذ تبعاً لذلك طابع «المؤسسة» أوالقانون وتتجاوز من ثم حدود التجربة الشخصية للشاعر المبدع(\*)، ولكن هذا لا يعني أنّ هذه المقومّات الأسلوبية والبنائية التي تكون بمثابة القانون الذي يوجّه التجربة الإبداعية في إطار كلّ جنس

من أجناس شعر القصيد هي قيد لحركة الإبداع أوحده منها. بل إنّ الجنس الشعري شكل طيّع ومرن من شأنه أن يستوعب العديد من الاستطرادات الأجناسيّة على سبيل الاستعارة دون أن تلتبس بالجنس الأصلي. وهوما يجعل الجنس الشعري إطاراً فسيحاً ومؤسسة مفتوحة للإضافة المستمرة من قبل المبدعين دون تجاوز للحدود الأساسية لهذا الجنس.

## الهوامش والإحالات

- (1) ابن طباطبا العلوي (أبو الحسن محمد بن أحمد بن محمد بن إبراهيم)
- (2) عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف الإسكندرية (د.ت)
- (3) (جابر) عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار النشر للطباعة والنشر ط3، بيروت 1973، ص 63-62
- (4) ابن طباطبا العلوي، عيار شعر، ص 44، المصدر نفسه، ص 167
- (5) شوقي صيب، البلاغة تطور وتراجع، دار المعارف بمصر 1965، ص 128
- (\*) (الحبيب) المومادي، حديث شعري، ص 4، في أحسن شعري، ص 10، ابن حمدان الصفي (أساليب) وسببها ودلائلها، مديريات كتبه المرمومة، مؤسسة والأشعة تونس، ط1، تونس، 2007، ص 556
- (6) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 167
- (7) رشيد محروني، شعره لنقّ لأدي، في فضاء الشعر العربي القديم، المربع الشرق، ط1، 1994، ص 196
- (8) المصدر نفسه، ص 196
- (9) Todorov (TZ), Introduction à la Littérature fantastique, éditions seuil, coll. Point 1970, P19.
- (10) القرطاجي (أبو الحسن) حازم بن محمد بن حازم الأصباري القرطاجي، مساهمات في تاريخ الأدب، تقديم محمد الحبيب بن الخوججة، دار العرب الإسلامي، ط2 1966، بيروت 1981، ص 287-291
- (11) (جابر) عصفور، مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، دار التوزيع للطباعة والنشر ط3، بيروت 1973، ص 294
- (12) ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص 12
- (13) (محمد) حماني، لسانيات النص مدخل إلى استيعاب الخطاب، المركز الثقافي العربي ط1، 1991، ص 145
- (14) ابن طباطبا، عيار الشعر، ص 12
- (15) حازم القرطاجي، المنهاج، 287
- (16) (عبد الله) المدمي، الخصية والكثير من السيوة إلى التبرجة، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط6، المغرب 2006، ص 32

- (17) (الحبيب) العوادي، جدلية المدح والمذم، فرائد في الأحاسيس الشعرية ضمن ديوان ابن حمديس الصقلي (أساليبها وبنائها ودلالاتها) ص 557-558
- \* يتضمن الفصل عند حارم القرطاجي عدة أبيات وهو يشكل إلى حد ما مقطعاً من القصيدة ككس وقد أعبره الدحث الحبيب العوادي «وحدة دلالية» أو «حقلًا دلاليًا» يتخصص وحدات صغرى تتحرك في حيزه وتستعمل إما للاستدلال أو للاستطراد أو لتزيد البيان والتفصيل.
- \* بمعدل مصطلح «جهات الشعر» حسب الباحث الحبيب العوادي «المحاور الدلالية» من حيث إن المحور الدلالي يشكل مدار وحدات دلالية متعددة كبرى وصغرى ولكنها مشدودة إلى أصل المحور، ولا نفعه وظائفها ودلالاتها إلا في علاقتها بالأصل.
- (18) (حاتم) الصكر بروى النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، إجراءات ومهجرات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998 ص 34
- (19) (الحبيب) العوادي جدلية المدح والمذم، ص 565
- 20) Ferdinand de Saussure, Cours de linguistique générale P 23 et suivantes
- (21) تيانوف، نظرية المنهج الشكلي (مصوص الشكلايين الروس) ترجمه إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للنشر والتوزيع، بيروت ط 1، 1982 ص 59
- جابر عصفور، مفهوم الشعر ص 300
- (23) حازم القرطاجي، المنهاج، ص 318 - 319
- فرح بن رمضان، الأدب العربي القديم ونظرية الأحاسيس - القصص دار محمد علي الخمي صفاتس، تونس ط 1 جويلية، 2001، ص 36
- (24) أبو القاسم الشيرازي، أحاديث شريفة عند العرب، الشركة التونسية للنشر، دار التوزيع تونس، 1981، ص 122.
- \* الحبيب العوادي، جدلية المدح والمذم، ص 900

# حفريات سوسولوجية في الشخصية العربية:

## قراءة في كتاب «الشخصية التونسية، محاولة في فهم الشخصية العربية»

### للكاتب التونسي المنصف وناس

مصاح الشيباني / حامعي، تونس

مدخلا مهماً لدراسة تطور المجتمع التونسي، ويحيل إلى التحولات العديدة والتطورات البنيوية العميقة التي شهدتها هذا المجتمع منذ التاريخ القديم.

#### ■ المقدمة:

#### 1 - أقسام الكتاب

توزع أقسام هذا الكتاب إلى ثلاثة فصول:

الفصل الأول: اهتم فيه الباحث بدراسة أسس الشخصية القاعدية التونسية ومراحل تشكلها تاريخياً واجتماعياً فكانت خصائصها متنوّعة ومناقضة أحياناً إذ تراوح الشرائح اعتمدت لشخصية التونسية بين الشمولية والتنوع باعتبارها «محضلة تراكمات تاريخية وثقافية واجتماعية وحضارية متعددة» (1) امتدت على أكثر من ثلاثة آلاف سنة : بدءاً بالحضارة القرطاجنية والرومانية مروراً بالحضارات الوندالية والأندلسية ثم الحضارة التركية والغربية الاستعمارية وصولاً إلى مرحلة الاستقلال.

على الرغم من تعدّد هذه الحضارات واختلافها من حيث المدى والتأثير، فإنّها أكست الشخصية التونسية ثلاثة أنماط هي: التأقلم والصهر والانصهار وهذه الأبعاد الثلاثة حملت التونسي يكتب حاصية أساسية وهي المرونة والوعي بالانتماء إلى جماعة عربية واحدة وإلى حضارة مشتركة مهما تكن قيمة هذه الحضارة (2). فقد هيأت الحضارة الرومانية الطويلة مثلاً، الأرضية الحضارية والنفسية حتى تكون شخصية التونسي شخصية مطواعة ومقتلة للواقع ومهادنة له جزءاً اسداد الأفق وانعدام فرص التغيير على الرغم من

يتنزل هذا الكتاب ضمن الإنتاجات الفكرية والأبحاث السوسولوجية المتخصصة والأكاديمية الجديدة التي قام فيها الأستاذ والباحث الاجتماعي التونسي المنصف وناس بنوع من «التعريف الأركيولوجية» للشخصية التونسية. استهل المؤلف كتابه بمقدمة طرح فيها المبررات الإستعمارية والمعرفية التي تشوّع لإعادة البحث السوسولوجي والأنثروبولوجي في مفهوم «الشخصية القاعدية» والوطنية للمواطن التونسي. فهذا المفهوم يشكل، حسب الباحث،

كل الانتماءات(3). لذلك تميزت شخصية التونسي بالمرونة والقدرة على الانفتاح على الوافد الأجنبي. كما إنها شخصية شديدة المهادنة واللامبالاة أحيانا وعدم تحمل المسؤولية.

**الفصل الثاني:** تناول فيه سمات الشخصية التونسية وواقعيتها القصوى. فهي شخصية نهزية والثقافية وبراغماتية. ونتيجة المسار التحديثي «المُدولن» للمجتمع (الذي هيمنت عليه مؤسسات الدولة وغابت فيه المؤسسات المدنية) اتسمت الشخصية التونسية في بنيتها العامة وسلوكها الشائع حتى وإن وجدت استثناءات كثيرة، بأنها شخصية غير مقاومة للأوضاع الصعبة بمختلف معانيها.

لذلك يخلص الكاتب في تحليله حول السمات العامة للشخصية التونسية إلى النتائج التالية:

**أولا : شخصية منجحرة :** تختبأ وتهرب من تحمل المسؤولية ولا تفضل الصدام والواجهة في أحيان كثيرة. فالانجحار والتهرب الاجتماعيان سلب الكاتب، هما صفتان متلازمتان في الشخصية الفاعلية التونسية. وفي مقابل هاتين الصفتين «النسرس» صفت هذه الشخصية أيضا بالقدرة على إنتاج آليات من الذكاء الاجتماعي التفعري الذاتي، وليس على شكل ما يسميه الكاتب بالذكاء الخلاق الذي يفرض من الناحية النفسية والأوسولوجية القدرة على تجاوز الذات وتأجيل مصالحها من أجل استبطان وسائل تطوير الحياة وابتداع أنماط معيشية جديدة ترتقي بالأفراد وتحسن المكاسب المشتركة وتعود بالنفع على المجتمع في عمومه(4).

**ثانيا: شخصية قاعدية شديدة المهادنة :** فمن السمات غير الإيجابية لشخصية المواطن التونسي هي «صفة الواقعية» وهي «الواقعية المرة» التي تولد عنها ظواهر مميّنة مثل العزوف عن المشاركة في الشأن العام وتبني سلوكيات العزوف عن الاهتمام بالمدينة

واللامبالاة والاكتفاء بالمشاهدة غير الملتزمة(5). وتعود هذه الخاصية إلى مراحل التنشئة الاجتماعية والسياسية والثقافية التي لم تساعد التونسي خلال مختلف المراحل التاريخية على إنتاج سلوك ديمقراطي شفاف من جهة وعلى التفاعل الإيجابي مع الشأن العام وعلى تقويم نقائصه ومعابه من جهة أخرى(6).

فمن خلال ما استند إليه الباحث من أمثلة شعبية تونسية وما جمعه من شهادات حية وواقعية من قبل مختلف الفاعلين الاجتماعيين الذين شملهم البحث الميداني توصل إلى نتيجة أساسية وهي وجود أزمة في الشخصية القاعدية التي تؤكد بها بعض المؤشرات الأثرولوجية والسوسولوجية الدالة. هذه الأزمة يعبر عنها بالأنوميا المجتمعية نتيجة تفكك البنيات الاجتماعية والثقافية والمغالية والرّمزية تفككا عميقا دون إيجاد بديل لها(7)

**ثالثا : شخصية مفارقة :** فهي تعتمد أنماطا من التناقضات الاجتماعية الأعمى (anomy) والمتعارضة أحيانا. وتقوم اللامعيارية على منظومة سلوكية وقيمية مختلفة ومهترئة، يعيش فيها الإنسان نوعا من الحيرة الوجودية في ما يتعلق باختيار المعايير والقيم التي يتوجب اتباعها في المجتمع. ومن الناحية النفسية والأنثروبولوجية تعتبر هذه الأزمة عن حالة من الانفصام يعيشها الإنسان بين منظوقه اللفظي وعلاقاته اليومية وبين المعيش الحقيقي للمجتمع. ويصل الكاتب في الأخير، إلى القول بأن شخصية التونسي هي شخصية مستغرة ومتوترة.

**الفصل الثالث:** أمداد فيه الباحث طرح الإشكالية الحضارية التي شغلت ومازالت تشغل المفكرين العرب المعاصرين، وهي قضية أسباب فشل عملية الانتقال من مجتمع «الزبونية» (المجتمع التقليدي) إلى مجتمع «الاقتدار» (مجتمع الحداثة) في الوطن العربي.

## 2 - المقاربة المنهجية وأنساق الحجج الفكرية للدراسة :

### أولاً: في مستوى المقاربة المنهجية

لقد تعدّدت الأسئلة في هذا النص. فكانت لازمة منهجية تعبر عن فكر إشكالي ومنهج تحليلي يقرب المسائل تقليداً ويدقق النظر فيها تدقيقاً علمياً. وهذا المجهود المنهجي يدل على وجود حيرة معرفية عاشرت المؤلف وصاحبه طويلاً، بل مازالت ماثلة عنده، لذلك جاء النص يحمل في ثناياه ألفاً حقيقياً بشكل واضح وجلي، معلناً أحياناً ومتخفياً أحياناً أخرى من خلال التصوص أو الحجج المتنوعة وما ترمز إليه من معاني سوسولوجية وحضارية ورمزية. ويعكس بشكل من أشكال «خطاب المجتمع» التونسي عن نفسه، ويحدد المعاني الحقيقية التي تقوم عليها أسس الشخصية التونسية. فالمقاربة الحفرية التي تستهدف تعريب خطاب المجتمع العربي ووقائعه الحقيقية هي قراءة نتناول استنطاق معنى ما كان له معنى... وإعطاء نوع من المعنى لما كان يقدم نفسه بلا معنى... تماماً كما يفعل عالم الآثار (11).

نعتقد أنّ هذا الشكل من «أركيولوجيا الحفر» في ميدان مباح العلوم الانسانية عموماً والاجتماعية خصوصاً، أساسية من أجل البحث المعمق في متون المعيش اليومي للمجتمع ووقائعه الحية. وقراءتها مجتداً قراءة مختلفة ومن زوايا متعددة بهدف الكشف عن شيء غير معروف عنها سابقاً. وفي هذه الحالة تتغير النظرة إلى متون هذا المعيش المجتمعي في مختلف تجلياته الاجتماعية والنفسية - موضوع البحث - من مجرد رواية أو إخبار عن حقيقة الوقائع الاجتماعية ليصبح منتجاً لها في الوقت ذاته

لقد جاءت هذه الدراسة حفرية في الوعي الفردي والجماعي، وحفريات في الواقع السوسولوجي

لقد تميّزت مرحلة الاستقلال وبناء الدولة الجديدة في تونس بظاهرة التلازم بين التحديث السياسي والتحديث الثقافي والذمني من جهة أخرى. وقد كان هذا التلازم عضوياً لأنّه يمثل مرتكزا استراتيجياً لعملية التحديث وتشكيل الأنا الوطني وإعادة بناء الشخصية القاعدية (8). لهذا اتخذ التحديث في تونس طابعاً مُدوِّلاً ومُعلّناً إلى حد ما. فأنشأت هذه الدولة حسب الباحث، حالة من «الاندغام» بين الفاعل السياسي الرسمي والمجتمع بحكم الطابع المركزي، من جهة، والحرص على التحكم في أداء المجتمع ومختلف مفاصله من جهة أخرى. ولذلك لم يتمكن المجتمع من أن يوجد هامشاً من الاستقلالية يساعده على التعبير عن ذاته وتشكيل مجتمعه المدني القوي والموالي لهيمنة الدولة (9).

وهذه المفارقة الثقافية والسياسية مازالت تعيش في مستوى العلاقات والقيم على الرغم من وجود هياكل تعبر حداثة بغض النظر عن درجة نجاحها وأدبها حسب الباحث، إلى انتشار ظواهر اجتماعية ولباسية لا معيارية مثل ظاهرة: الزبونية والمحسوبية والجهوية، وبغض النظر عن اللبوس الذي تتخذه والآليات التي تعتمدها سواء كانت حديثة أو تقليدية. وهذه الثقافة التقليدية والأنوميا الأخلاقية والقيمة أدت إلى فشل المجتمع التونسي في الانتقال إلى الحداثة وجعلته مجتمعاً دون حصانة ثقافية وسياسية. هناك حالة من الوهن البنوي لهذه الشخصية وهو ما يفسر فشل مجتمعنا التونسي والعربي عموماً في بناء النظام السياسي الديمقراطي. ونتيجة انتشار ثقافة اللامبالاة والعزوف عن المشاركة في الشأن العام، ظلت مؤسسات المجتمع المدني عاجزة إلى اليوم، على الرغم من مرور أكثر من نصف قرن على الاستقلال، من أن تكون قادرة على إعداد الفاعلين الاجتماعيين والسياسيين وتنشئهم على قيم الإبداع الجماعي ومن تأسيس تجربة التغيير (10) في الثقافة والسياسة والقيم والأخلاق والاجتماع.

البحث السوسيولوجي من مقابلات واستمارات وتحليل للمضمون ومير ذاتية... الخ، وكذلك وجدنا فيها جميع أنواع الإسنادات المرجعية بدءا بالتاريخ والأنثروبولوجيا الثقافية مروراً بعلم النفس وعلم الاجتماع وصولاً إلى الاقتصاد والجغرافيا... الخ، كل هذه المداخل المنهجية والفكرية المتعددة أنتجت قراءة متكاملة ومتكافئة حول الشخصية التونسية

### ثانيا: أنساق الحجج في النص

كل مفهوم علمي اعتمدته الباحث له مبرراته ودواعي استخدامه في علاقة بهدف البحث وهو إعادة النظر في المسألة - الشخصية التونسية - مجدداً ولكن بطريقة مغايرة من حيث المعالجة والأسلوب وطرائق الحجج. فالنص الثاني الذي تميز به هذا النص هو أنساق الحجج التي استخدمها الباحث كشبكة من الإسنادات المرجعية في التأسيس الميدانية. فبجاءت هذه الأساق متبعة في مصادر استقراء مختلفة ومتنوعة. منها ما هو رئيسي ومنها ما هو فرعي ضمن منظومة لعرض رؤيته الكلية (16) في صياغة تعاضد الحجج من حيث مجالاتها المعرفية ومصادرها ولغتها أيضاً. فكانت لغة التواصل اليومية في المجتمع التونسي مصدراً من مصادر بناء النص ومادة الحفر السوسيولوجي والبحث في مضامينه ودلالاته النفسية والاجتماعية والرمزية. ويهدف الكشف عما تضمنه هذا الخطاب من فكر ووعي اجتماعيين تمّ التسكوت عنهما في سابق الدراسات السوسيولوجية التونسية والعربية عموماً.

لهذا يمكن الوقوف عند ثلاث مسائل رئيسة ضمن متون هذا النص وهي:

أولاً: لقد وجدنا في متون هذا النص ودواخله قدرة كبيرة على الحفر والكشف ثم الإفهام. وجدنا فيه خطاباً علمياً يتشكل من سياقات التاريخ والجغرافيا والثقافة. وفي هذا النص هناك اكتشاف لعنق الإنسان

والأنثروبولوجي التي تجلّت في مختلف أبنية المجتمع التونسي ومؤسساته الاجتماعية والسياسية. وحمل النص أيضاً مجهوداً بحثياً كبيراً في المخزون الثقافي والسوسيولوجي للمجتمع التونسي وفي ذاكرته وممارساته ومعيشه اليومي. فالبشر الذين يصنعون ظواهرهم، لا يتكوّنون في الفراغ ولا هم، ودونما سبب، على هذا النحو أو ذاك. إنما هم نتاج ما يصنعونه، فيكونون بشكل أو بآخر ذوات الظواهر وموضوعاتها في آن معاً (12).

كما تجلّت خصائص الشخصية القاعدية من خلال الكلمة الحية التي تعبّر عن قصص ووقائع ظلت ماثلة في مخيالها الاجتماعي والتفسي وأصبحت بفعل تكرارها عند «الخاصة» (المثقفين والأساتذة الجامعيين مثلاً) و«العامة» (المواطن العادي في الشارع والمقهى...) تشكل مرجعاً حياً لتقليده وأصلاً لثقافته السياسية والاقتصادية والתרّبية... الخ. فهي عبارة عن إنتاجات مشتركة فكانت لها هذه التسمية الجماعية إنشاءً وتقليداً وتدولاً (13).

نعتقد أنّ هذا العمل السوسيولوجي والأكاديمي قد دشّن منطلقاً منهجياً سوسيولوجياً جديداً في دراسة المسائل الاجتماعية والحضارية للمجتمع. لقد وجدنا في هذه الدراسة الرغبة في تأسيس حداثة منهجية تؤسّس للتغيير في الرؤية والبحث والاستقصاء العلميين ومن أجل وضع منهجية جديدة في البحث والفهم والإفهام (14). لقد تمكّن الباحث من استخدام نوع من الحيل المنهجية (15) على حد تعبير أميل دوركايم لتفسير الظواهر النفسية والاجتماعية المشكلة لبنية الشخصية وقراءتها قراءة علمية وموضوعية.

فمن أهم عناصر قوة المنهجية التي اعتمدها الباحث في هذا النص هي المزاوجة بين المقاربتين المنهجيتين الكمية والكيفية. هذه الميزة المنهجية النادرة والمعقدة حضرت فيها مختلف أشكال أدوات



العربي في كليته وفردانيته عبر المزاجية بين النصوص التاريخية والتراثية والشهادات الحية والأمثال الشعبية. هذا التفاعل بين جميع هذه الحجج أنتج نصاً تتفاعل فيه خصائص جغرافية المكان والوسط الطبيعي الذي نشأت فيه الشخصية التونسية وبين سماتها الثقافية والاجتماعية والنفسية الأساسية باعتبار أنّ شخصيات الشعوب والمجتمعات والأفراد ليست محصلة السياقات الاجتماعية فقط، بل هي ثمرة عنصرين نراهما على درجة من الأهمية: التاريخ والجغرافيا(17).

ثانياً: في رأينا، مثل هذا النص إحدى القراءات الجامعة والعالمية التي أكدت معنى التكافل والتكامل بين المداخل المعرفية والحجج والإسنادات المشكلة لخصائص الشخصية التونسية والعربية عموماً. هناك تأصيل علمي في الوعي بالموضوع و«صناعة» لصورة الإنسان العربي ضمن مقاربة سوسيولوجية عميقة ودقيقة في النظر والتفسير. لقد كشف هذا النص الحجاب عن الجوانب الخفية المشكّنة للظواهر الاجتماعية والمجددة لسلكيات الفاعلين الاجتماعيين بالمجتمع التونسي من خلال منهج المعاشاة الميدانية والبحث والتحقيق حتى يصل بالقارئ إلى فهم هذه الظواهر وتفسيرها دون عناء من خلال اعتماده أسلوباً بحثياً بسيطاً وعميقاً في الآن نفسه. لذلك، يعتبر هذا النص «الشخصية التونسية» نصاً حضارياً بكل ما تعنيه الكلمة من معان. فأهميته لا تتوقف على الوعي بمشكلات البناء المجتمعي في كليته، بقدر ما تظهر أهميته أيضاً في كشف «معمار» العلاقات الاجتماعية وفق منهج وروية واضحتين لجميع عناصر الذاكرة الحضارية للمجتمع.

ثالثاً: نعتقد أنّ هذا النص قد أعاد إثارة قضية حضارية في زمن فارق في تاريخ أمّتنا العربية التي مازال النقاش حولها والبحث فيها لم يحسم بعد. فدراسة الشخصية القاعدية للإنسان العربي ووضعها موضع إشكال سوسيولوجي تحتاج إلى كفايات علمية وبحثية

من أجل إعادة تأسيس البنى المكوّنة لها وتصحيح عناصر الخلل الماثلة فيها في إطار حوار فكري ناهض ودافع للتفسير: فكراً وبنياً وممارسة، وضمان الدقة المنهجية والتشمسي الموضوعي حتّى تكون في النهاية ذات كفاءة وكفاية بحثية سوسيولوجية عالية من أجل التعرف على مضمون النص الحضاري وحركة أفكاره وسياقاته ومفاهيمه وحججه وأسلوب معالجته للمقضايا، وغير ذلك من المسائل البنائية المشكلة لمختلف عناصر النص الأساسية والفرعية.

لقد قامت أطروحة النص على عدد الافتراضات العلمية المدعّمة بما فيه الكفاية بالمعطيات والإحصائيات ومختلف المؤشرات الكيفية والكمية في التجربة الأركيولوجية والتاريخية والحضارية للشخصية التونسية التي أنحرب البذرسة نمثل في رأيا أول شرط لفهم الوضع المجتمعي القائم حتى تتمكّن في ما بعد من إنجاز أي عملية تغيير أو إعادة بناء لمختلف المنظومات المشكّنة للشخصية القاعدية. فقد توصل هذا النص إلى تعريف «الوعي» في المجتمع التونسي من قيم ومعايير ورموز أجدها الناس في ذواتهم وأصبحت تمثل جزءاً من أنظمتهم العقائدية وتمثلاتهم الاجتماعية وسلوكياتهم اليومية. وتمكّن الكاتب من إبداع نص سوسي-أثنولوجي مغاير يقوم على معجمية اصطلاحية تترجح فيها ضوابط التفكير العلمي و«المعرفة العالمية» بالتحليل البسيط واستعمال مفردات الخطاب العادي والمألوف في المجتمع. كل ذلك من أجل التنبّيع عن خصوصيات الواقع الاجتماعي والسياسي للمجتمع التونسي وما تختبئ تحته من ركائبات ثقافية ورمزية ومن نفايات ومعايير ومعتقدات وسلوكيات مازالت فاعلة في هتلمسة سمات شخصية الإنسان التونسي والعربي بشكل عام.

كما أنّنا وجدنا في هذا النص حصيلة رحلة الكاتب المحافلة بالبحث والعلم والمعرفة، فتجلّت لنا من

أيضا جراءة في الطرح والتحليل وسلاسة في عرض النتائج. فجاءت الدراسة عبارة عن قراءة سوسيولوجية وبحثية حية ومتطورة وهادفة تنهل من جميع المعارف وتفتح جميع حقول المجتمع من أجل فهم منطق الوقائع الاجتماعية (les faits sociaux) وتفسيرها وفق مقاربة هادئة وحذرة في الفهم والتفسير والتحليل.

خلاله أنه مؤرخ وباحث وأكاديمي وعالم اجتماع ولكنه معني أيضا بالثقافة والاقتصاد والسياسة. فكفايته (la compétence) البحثية التي جمعت بين مختلف هذه العلوم مكنته من توليد الأفكار ولورتها وتوظيفها من أجل الإقناع والاستدلال العلميين. كل ذلك بشكل يتجاوز فيه المؤلف ويسجل من خلاله

## الهوامش والإحالات

- (1) المنصف وباس، الشخصية التوسية، محاولة في فهم الشخصية العربية، الدار المنشوطة للنشر، الطبعة الأولى 2011، ص 31
- (2) المرجع السابق، ص 32.
- (3) المرجع نفسه، ص 48.
- (4) المرجع نفسه، ص 68
- (5) المرجع نفسه، ص 77
- (6) المرجع نفسه، ص 81
- (7) المرجع نفسه، ص 93
- (8) المرجع نفسه، ص 63
- (9) المرجع نفسه، ص 66 - 67
- (10) Renaud Sainsaulieu, Des sociétés en mouvement, la ressource des institutions intermédiaires, Paris, Dexlée de Brower 2001, p. 81
- (11) محمد عابد الجابري، حقايات في الذاكرة من بعيد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، الطبعة 1، 1997، ص 8.
- (12) حامد خليل، أزمة العقل العربي، دار كتعان للدراسات والنشر، دمشق، الطبعة الأولى، 1993، ص 5.
- (13) محمد عجيبة، حقايات في الأدب والأساطير، دار المعرفة للنشر، الطبعة الأولى، 2006، ص 38
- (14) محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، ص 8.
- (15) أنيل دوركايم، قواعد المنهج السوسيولوجي، ترجمة سعيد سبعون، دار القصة للنشر، الجزائر، الطبعة الأولى، 2008، ص 35.
- (16) طه عبد الرحمان، الإنسان والميزان أو التكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، امدار البيضاء، 1998، ص 254.
- (17) المنصف وباس، الشخصية التوسية، مرجع سابق، ص 71.

## سنوات البداية .. المعاناة والإنجاز(\*)

عبد الرحمن مجيد الربيعي /روائي عراقي تونسي

- 1 -

بدأت سنوات رحلتي الأدبية عام 1964 مصيراً لصفحة «أدب وأدباء» بـجريدة أسبوعية لم تواصل الصدور إسمها «الأنباء الجديدة» وكنا وقتها فتية فائرين لا يعجبنا العجب وفي داخلنا قناعة ترسخت بعد قراءتنا وحواراتنا بأن على جيلنا الذي سيطلق عليه إسم «جيل الستينات» أن يكتب نصه المختلف شعراً وقصة قصيرة إذ لم يفكر أحد منا في كتابة الرواية وقتذاك، وكانت القصة العراقية على يد الجيل السني سبقنا قد حققت شيئاً مميزاً على المستوى

الفني بعد أن كانت القصة على يد الرواد مجرد «مقاصّة» أي مقالة قصة . ومع هذا لم تجد قصة الخمسينات الصدى الإيجابي لدينا أو تقنعنا بمعطياتها حيث كن الكتاب الروس حذرس في رؤوس أولئك القصاصين خاصة مكسيم غوركي وأمه . والسرعة الواقعية بحيث كانت حوارات القصص بالدراحة فظاً من كتب أن هذا سيقوي من نزعتها الواقعية ويجعلها قصصاً عراقية مائة بالمائة .

وبعد سنوات سذكر الشاعر المعروف سامي مهدي في كتابه الهام «الموجة الصاخبة» أن صفحة «أدب وأدباء» هذه التي كنا نستقطعها أسبوعياً من حريدة «الأنباء الجديدة» إذا لم نخضع لعادة من الإعلانات تستولي على أكثر من نصفها هي أول تجمع لجيل الستينات حيث نشرت فيها النصوص الأولى لمعظم أدباء هذا الجيل من عبد الستار ناصر وسركون بولص ويوسف الحيدري وبشيرة الناصري وموسى كريددي وعلي جعفر العلق وخالد حبيب الراوي وحמיד المطيعي وأسماء أخرى .

كما أن عام 1964 سيشهد صدور أول ديوان شعري لشاعر من جيل الستينات هو سامي مهدي وعنوانه «رماد الضجيج» كما سيشهد العام نفسه صدور أول مجموعة قصصية لكاتب من جيل الستينات و عنوانها «السيف والسفينة» ومؤلفها العبد الله محدنكم الجالس أمامكم الآن .

لم تكن متشابهين ولا ينسج أحدهما على منوال الآخر بل كنا مختلفين رغم اتفاقاً على إنجاز نصوصنا المختلفة لا عن الجيل الذي سبقنا فقط بل وعن بعضنا البعض أيضاً .

وكان الاختلاف واضحاً في نصوصنا التي بدأت تأخذ طريقها للنشر ولما

كريدي وعبد الأمير معلة وخالد حبيب الراوي وأحمد فياض المفرجي وغازي العبادي وعزيز السيد جاسم وعبد الأمير الحصري وهاجر فاضل المزاري ومؤيد الراوي وجمعة اللامي وخالد الحلبي وقاسم حول وعبد القادر الجنابي وعمران القيسي وغيرهم.

ولم يبق من أبناء ذلك الجيل في بغداد إلا سامي مهدي وأحمد خلف وعبد الخالق الركابي وحسب الله يحيى وعبد الرزاق المطلبي ومحمد خضير في البصرة وأسماء أخرى تعاطت النقد وتابعت تجربة جيلنا غادر بعضهم العراق ثم عاد إليه نذكر هنا فاضل ثامر رئيس إتحاد الأدباء الحالي وباسين التيسير ود. نجم عبد الله كاظم وسليمان البكري ود. محمد صابر عبيد ود. عبد الله إبراهيم المقيم للعمل في قطر.

وانتقلت هنا قليلا عند مرحلة حكم العارفين بين عامي 1964 و1968 وهي مرحلة لا تعدى السنوات الأربع من عمر الزمن لكن الكثير من الأدباء والنقاد يعتبرونها محطة مهمة في مسار الأدب العراقي الجديد أو أن نظام العارفين كان اهتمامه الأول منصباً على الشأن السياسي والصراع ما بين المذنبين والعسكر وما بين العسكر أنفسهم ولم يأبهوا بما يكتبه الأدباء أو ينشرونه فظهر أهم ملحق أدبي في تاريخ الصحافة العراقية بجريدة «الجمهورية» الرسمية وكان يصممه الفنان والأديب إبراهيم زاير ويشرف على تحريره أسماء كثيرة منها أنور الفسائي الذي دارت به الهجرة من ألمانيا إلى كوستاريكا حيث توفي هناك وكان محلنكم أحد كتّاب هذا الملحق وسأكون المشرف على الصفحات الأدبية لهذه الجريدة بعد الإطاحة بحكم عبد الرحمن عارف في 17 تموز 1968 ويقينا تبادل الأشراف على هذه الصفحات أنا ومحمد كامل عارف الذي سماها «آفاق» وصارت صفحة يومية ثم ماجد صالح السامرائي واكتفت بكتابة عمود في هذه الجريدة حتى مغادرتي العراق عام 1979 للالتحاق بعلمي في المركز الثقافي العراقي ببيروت

رغم أنني وفي هذه الفترة قد تجرّلت بين مجلتي

كانت لقاءات يومية في مقاهي بغداد التي كانت تضمنا في فترات الظهيرة وخاصة مقهى البلدية الذي أزيح ليشيد بدلا عنه مبنى لوزارة الدفاع. كان المقهى الكبير يحتضن نقاشاتنا وفوضانا وأحلامنا ونصوصنا التي نقرأها لبعضنا وتتبعها نقاشات صاخبة ومن ذلك المقهى الذي أعدته معاول الهدم كما أعدت الكثير من المعالم البغدادية، كانت نصوصنا تذهب إلى الصفحات الأدبية في جرائد بغداد الستينات وما أكثرها فكانت جريدة «صوت العرب» ويشرف على صفحاتها الثقافية الشاعر سامي مهدي وجريدة «المنار» ويشرف على صفحاتها الشاعر خالد الحلبي المهاجر حاليا في أستراليا وجريدة «البلد» ويشرف على صفحاتها الأدبية الشاعر الذوق زهير أحمد القيسي وجريدة «العرب» التي يشرف على صفحاتها الثقافية الشاعر إبراهيم الزبيدي ثم جريدة «الفجر الجديد» التي تحولت للإشراف على صفحاتها الثقافية بعد توقف جريدة «الأبناء الجديدة» عن الصدور.

ثم لأنسى في خضم لجة الصحف هذه تلك الهجعة الجميلة الرائعة التي صدرت من النجف الأشرف ومؤسسها الباحث حميد المطبي: «تحريرها القاص موسى كريدي ومعهما الشاعر عبد الأمير معلة وعواها «الكلمة» التي كانت تقتدي بتجربة مجلة «عاليري» المصرية صوت جيل الستينات في مصر.

لكن كلاً من «الكلمة» وسابقتها «غاليري» لم تكونا مجلتي بل كانتا كتابين دوريين بالثقاف ذكي على قانون المطبوعات الذي لا يمنح امتيازات الصحف والمجلات بسهولة.

٢

لا يمكنني الحديث عن تجربتي بمعزل عن تجربة جيلي الذي كثرت فيه الأسماء لكن من بقي منها وترسّخ قليل تناهبهم الموت أو الاغتراب أو الصمت والانسحاب من الكتابة.

فمات سركون بولص ويوسف الحيدري وموسى

«المثقف العربي» ثم الأعلام اللتين تصدرهما وزارة الثقافة.

إن أهم الأعمال التي تحمل توابع جيل الستينات ظهرت في هذه الفترة، وأذكر هنا أن ملحق جريدة الجمهورية قد أعلن عن مسابقة للقصة القصيرة فكانت من نصيب القاص محمد حضير الذي لفت الانتباه النقدي بقوة إلى قصته الفائزة وإلى ما سيكتبه لاحقا.

وفي هذه الفترة ظهرت الصفحات الثقافية التي ذكرتها وأضيف لها الصفحات الثقافية لجريدة «النصر» الأسبوعية التي أشرف عليها مؤيد الراوي وكتب فيها عدد من الأدباء ومنهم شريف الربيعي وسركون بولص وغيرهما.

-3-

لا يمكن لأي شهادة تقديمها عن سنوات الحلم والولادة تلك إذا لم نقرن ما هو إبداعى بما هو سياسى، إذ أن السياسى كان ينشد الأدب الذي يسوق له حزبا وأفكارا، والأدباء الصادقون الأصلاء عصيون على الاحتماء فهم دائما يغردون خارج السرب و تعجزهم فيها النهوض لمعارض فإن توأم الأدباء مع ما يبرص عنهم ومحتبون له فلن ينحوا إلا النصوص الباهتة الهجينة

وكانت كل التجارب العراقية في جز الأدباء إلى التنظيمات الحزبية المعروفة شبه فاشلة إذا لم أقل فاشلة فعلا هذا عدا بعض الأسماء التي اكتسبت قيمة اعتبارية في بعض الأحزاب ونظرا لهذا فإن أصحابها يتمتعون بمساحة من حرية الكتابة لا يمكن أن نتاح لغيرهم.

أعود من جديد للكتابة نفسها بعد أن تمددت على مساحة مراجعة المرحلة التي ولدنا فيها أدبيا وكتبنا فيها وعنها وأقول أن نشدان الاختلاف وإنجاز نصوص ذات مذاق جديد ليس أمرا هينا بل يراه البعض قريبا من الادعاء خاصة وأن النماذج التطبيقية لدعواتنا كانت صامدة، وأذكر أنني كتبت قصة بعنوان «البرتقالة» نشرتها في مجموعتي «السومري» الصادرة طبعها الأولى عام 1993، وهذه القصة مستوحاة من تعامل رئيس تحرير جريدة «الفجر الجديد» اليومية التي التحقت بها محررا

ثقافيا بعد مغادرتي بجريدة «الأبواب الجديدة» إذ أنني قدمت له ذات يوم قصيدة ضمن مواد الصفحة وكانت تصدر أسبوعيا، وتوقف عند هذه القصيدة التجريبية لشاعر شاب مليئة بالمفردات العجيبة التي لم يعتدأها رئيس التحرير الذي تربى على قصائد الشعراء الكلاسيكيين من الزهاوي والجواهري والرفاعي وعلى سماع عدد من الشعراء التقليديين الذين كان يلذ له الجلوس بينهم في مفهى الزهاوي بشارع الرشيد.

هذه القصيدة سبقت يستخرجها كلما زاره في مكتبه صديق له علاقة بالشعر فيقرؤها له لتكون مزار تندرهما وعشا حاولت أن استرجعها منه لأعديها لصاحبها.

كنتا ننشد كتابة نصوص جديدة ولكن كانت تواجهنا ذاتية تقليدية تنفص على تجاربنا فتغلق أمامها الأبواب ما دام الظالمين يتصدون لهذه التجارب هم أصحاب الصحف التي لا قضاء لنا عداها

كنتا يبحث عن أي منفذ لنشيت بأننا الآتون وأن خصومنا مسجونون إذ أنكم كتبت بجريدة «الأبواب الجديدة» افتتاحية لمصلحة الأدبية وكانت بعنوان متدد (يا خصومنا).

كانت حزبا شعواء نخوضها لأن سنوات الستينات كانت مرحلة فاصلة بين جيلين وذاتقتين، وكانت في العراق أكثر حدة إذ من النادر أن يغفلت عمل من العيون التي تنشده قراءة ما وراء السطور والمضي بعيدا في تفسير النصوص لاستخراج ما ليس فيها.

ومن المؤكد أن هناك أدباء مفتحين يدركون ما نصبو إليه، وما نود تحقيقه، وأن لكل جيل مطلقاته وشواغله، بنابل أن حركة الشعر الحر في العراق التي فرشت جناحيها على الشعر العربي كله وقد قادها الشعراء الرواد أمثال بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي ونازك الملائكة وبلند الحيدري، هذه الحركة وجدت معارضة كبيرة ومازلنا نتذكر ما يتندر به بعض الشعراء في مصر عن العقاد عندما كان مقررا للجنة الشعر في المجلس الأعلى للثقافة حيث أحال ديوانا للشاعر صلاح

بأسماء كثيرة وتجارب لا تحصى وأحدث التحول الرقمي ما أحدثه في الكتابة.

كما أن منطلقات جيل الستينات وإن خضعت لسؤال الإضافة والتجاوز فإن كل كاتب جاء من منحدر فني وأدبي غير الذي جاء منه الآخر حتى بالنسبة لأدباء البلد الواحد.

فهناك من جاء من الفنون التشكيلية وهناك من جاء من الفنون التطبيقية أو من المسرح أو من العلم كالطب والهندسة أو من الحقوق... الخ.

ولكن من المؤكد أن «التجريب» كان شاعلاً إذ به وبواسطته نستطيع إنجاز النصوص ومن رحمته تولد القصص والفصائد والروايات.

لا بد لأي نص أن يخضع لأسئلة الكاتب التي يرددها مع نفسه عن المراد والطريق والمنجز.

كم كتبنا واختلفنا عن الحوار القصصي والروائي بين الدارجة والفصحى، وكم تحاورنا حول الواقعية بكل اشتقاقاتها الفنية والجديدة والاشتراكية أو الفوتوغرافية.

وكم كتبنا وتحاورنا حول اللغة الجديدة للقصّة وحول الإفادة من الفنون الأخرى، وبما أن منحدري الشخصي من الفنون التشكيلية فإن مجموعتي البكر «السيف والسفينة» الصادرة في مرحلة حكم العارفين فإنني مثلتها بالحقول الذي ثرت فيه مجموعة من البذور لأرى أيها أصلح للنمو والاستغلال جاء هذا في شهادة لي عن هذه المجموعة ضمها كتابي «الخروج من بيت الطاعة». وكانت قد نشرت مقدمة للطبعة الاحتفائية لهذه المجموعة التي صدرت بتونس عام 1966 بمناسبة مرور ثلاثين سنة على صدورها- منشورات نقوش عربية.

تحدثت بعضنا عن تأثير التراث في كتابة الرواية والقصّة، وأعيد الحديث عن «ألف ليلة وليلة» مثلاً باعتبارها متجماً «سردياً» لم يقدّمه الكاتب العربي بقدر ما أفاد الكاتب الأوروبي الذي استفلها خير استغلال حتى يرومست ويبحث عن زمة الضائع لم يفته هذا الأثر.

عبد الصبور وهو من الشعر الحرّ إلى لجنة الشعر في المجلس الأعلى لأنه لم يعترف بشعر الديوان الحرّ.

هنا تحضرني ردود أفعالنا أمام هذا الهجوم المبيت مما اتفقا عليه في حواراتنا الصاخبة بأن نهاجر بنصوصنا إلى المجلات العربية، وكانت هناك مجلتان لسنا نبتان الأولى «الأديب» لصاحبها ألبير أديب والثانية «الأدب» لصاحبها د. سهيل إدريس، وكانت الأولى تستهوي الأدباء التقليديين فينثرون فيها إخوانياتهم وعلى فكرة أن الإخوانيات كانت من أطرف الجوانب في الأدب العربي وقد احتفت بها مجلات عربية مثل «الورود» وهي لسانية أيضاً وكانت مجلة «الأديب» تنشر قصائد الشعر إذ أن صاحبها كان يتعاطى كتابة هذا الشعر.

وقد بعثت بأول قصة لي لمجلة «الأدب» تنشر خارج العراق و ذلك عام 1962 وكانت بعنوان «الخنزير اللذيذ» وقد نشرت في وقتها.

وأود هنا أن أتطرق إلى جانب آخر من هذه المعاناة هو أن من يرسل نصاً للمجلة عربية لا يضمن بأن رقابة البريد ستسمع به إذ كان الوارد والصادر يخضع للرقابة، ولكن من حسن الحظ أن رقيب المطبوعات في سنوات العارفين كانت له اهتمامات أدبية وهو تونسي وكنا نحمل الرسائل إلى مكتبه في إدارة البريد فما أن يرى أحدهما حتى يستخرج الختم بالسماح ليختم به الرسالة حتى قبل أن يطلع على ما تحتويه.

-4-

قلت إن كتابة نصوص جديدة لا تكون بالثواب، فهناك سؤال هو : كيف يحكم على نص بأنه جديد لا يجتز ولا يكرر بل يحمل ملامحه أو لنقل بذور ملامحه ؟

هذا تساؤل مشروع خاصة وأن كل جيل يعمل على مقاومة الجيل الآتي بعده ظناً منه أنه سيأخذ مكانته ودوره وهذا أمر غير صحيح لأن الأبناء دائماً يحملون ملامح الآباء وأن «قتل الأب» لا يصح في معادلة الإبداع، هذا شعورنا اليوم وقد جاءت العقود التي تلت الستينات

الفترة الملكية كذلك وقد قدمت فيها ما كانت تفعله الحكومة بمعارضتها إذ تبعدهم من مدنهم إلى مدن أخرى بعيدة داخل العراق فأبن الشمال يبعد للجنوب وبالعكس، وكان هؤلاء المبعدون يقيمون بيوتاً، وكانت مدينة بكرة التابعة لمحافظة داسط إحدى مدن الأبعاد وكتب عنها الروائي العراقي هشام توفيق الركابي رواية مهمة بالعنوان نفسه «المبعدون» كما كان قانون إسقاط الجنسية عن المعارضين العراقيين معمولاً به وقتذاك.

ثم تحدثت في روايتي «الوشم» عن تجربة السجن السياسي وهي من بوكرات الرواية العربية في هذا المجال وقد صدرت عن دار العودة ببيروت سنة 1972 لتتابع طبعاتها وآخرها في المغرب.

وكانت اختلاطات الوضع السياسي العراقي في الستينات والسبعينات موضوع روايتي «الأنهار» و«الوكر» وصولاً إلى روايتي الكبيرة «نحب الرافدين» عن انعكاس الحرب العراقية الإيرانية على حياة الناس اليومية وقد وصفتها بالكبيرة لأنها تقع في قرابة السبعمئة صفحة من النصح لكن ثم روايتي الأخيرة هناك في «فج الریح» التي تدور حول حياة رسام عراقي يعمل مع منظمة التحرير الفلسطينية عندما تحولت إلى تونس وهذا الرسام جاء شبه هارب من وطنه بعد سنوات الحصار ثم أقدم في الرواية عالم الفلسطينيين في تونس قبيل اتفاق أوسلو ثم تنتهي بمغادرة من غادروا إلى هناك حيث مشروع دولة.

هي رحلة سرديّة، لها ما لها وعليها ما عليها ولكنني كنت متخلّة للكتابة، جاعلاً من الصدق منهاجاً ومن الإضافة إيقاعاً ومبتغى لم يغادرها هذه المسيرة منذ بداياتها حتى يوم الله هذا.

قرابة الخمسين عاماً في الكتابة، وما زال الحلم هو الحلم لا يأبه بهذا البياض الذي كان حلمي أن يقتحم فودتي فقط فإذا به يكسح كلّ شعر رأسي ويحيله إلى غابة تلج.

وحدنا لم نغد منه، بل أن لم أقل ولم تنته له، أو لم نعره اهتماماً والسبب لفته البسيطة شبه العامية والأشعار العادية التي ضمهها والعربي ميال إلى قراءة النصوص المتينة المكتوبة بطلاقة واسعة ثم أن الكتاب مطبوع غالباً بطبعات شعبية كاملاً أو بمجزئات وكان من أكثر الكتب رواجاً لدى الجنود وأشباه المتعلمين.

وقد قرأت أخيراً حواراً نشرته مجلة نزوى العمانية (عدد يناير 2012) مع الكاتب والمفكر المغربي عبد الفتاح كيليطو وقد قال بشأن «ألف ليلة وليلة» أنها عندما ترجمت في القرن الثامن عشر أحدثت دوياً في أوروبا ويصفها بأنها (ستظلّ الكتاب العربي الأكثر شهرة) رغم أنها ليست كذلك في الأدب العربي ويرجع كيليطو هذا إلى أن العرب في السابق (أزدروا ألف ليلة وليلة) ولكنهم - والقول ما زال لكليطو (انتهى بهم الأمر بمباركة الأوروبيين إلى تبني كتابهم الخاص بهم).

-3-

انتبهت وأنا أسترجع ما كتبه روائي الذي يسمّ نفسه روايات عدا كتيابين في السيرة أحدهما منشور (أية حياة هي؟) والثاني منجز ومعدّ للنشر وعنوانه زمانة الوصل في بغداد أقول انتبهت إلى أن روايتي تشكل قراءة للعراق منذ أواخر الفترة الملكية إلى ما قبل الاحتلال الأمريكي للعراق عام 2003.

كانت «القمر والأسوار» عن المرحلة الملكية والأحزاب التي كانت تمتلك النفوذ في البلد وخاصة المعارضة منها وهي أحزاب ليبرالية غالباً لم تعد قائمة اليوم مثل الحزب الوطني الديمقراطي وحزب الاستقلال، وحده الحزب الشيوعي بقي ولكنه لا يمتلك وجهه الأول حيث كان يتحكم في الأحداث الكبرى في البلد وله يده فيها.

كما أن روايتي القصيرة «عيون في الحلم» وهي عن

(9) قدّمت هذه الشهادة في تدوّن الروائي الطيب صالح التي عقدت في العاصمة السودانية الخرطوم - شتاء 2012.

## نامت على ساقِي الغزاة

محمد الهادي الجزائري / شاعر، تونس

إلى الصديق الشاعر محمد زرهوني

نامت على ساقِي الغزاة

كان شيطانِي يقود الليل نحو صباحنا الثاني  
وكان الله يرقب دهشة الإنسان عن كُتب

ويدعولي بحب في امتحاني

أشتهيها ... أشتهيها

كمر عوى الذئب المعرّب في طيبي

وأنا أهدهد جمرها الغافي بحشرجتي

وأزف من فداحة ما لديها.

نامت على ساقِي الغزاة

وجهبها الطفل استجار برحمتي

وغفا ليحلم بي بعيدا عن مناهات الجسد

والدابة المثلى يسوس جموحها أبهى محمّد

يا محمّد

أنت تشهد أنني أسيئتُ تمثالا

مخافة أن أعكر نومها

أو أن شكّا يعتربها

أنت تشهد أن كُلي كان جيشا يشتهيها

غير أنني لم أئد خلية مني إليها

يا محمّد

تذهب الهربُ الظلامَ البردُ

والكلماتُ شهدة

أنا كُنا معا نسري بها نحو القصيدة

كبي تظلّ غزاة قدسية حتى الأبد

ونصير نورا خالدا في وجهها السامي

وحبرا أمانا في مثلثيها

نامت على ساقِي الغزاة

لم أكن طينا

فلم أطلق يدا رعناء فيها.

لم أعذ جسدا

أنا روح مشردة تفتش عند أطراف النهاية عن ذوبها.



## من يوميات البيت النابلي المعلق

جميل عماني / شاعر ، تونس

الطفل الذي كنته يصعد الجبل      هو لا يسكن المنخفضات  
المسرعين نحو أيامهم الخاوية      سأصعد الجبل كي أكلّم الله  
كنت بينهم بخطى متناوبة      في الطريق إلى القمة عثرت على رعاة  
بمعطفي الأسود أختبئ عن فضولهم      وفلاسفة وشعراء  
هذا المساء يدفع قلبي للغناء      ليس شمة ما أحدثك به  
لا أملك لهما لأغني لك مثل بلبل      تقول الصخرة التي اتخذتها بيتا معلنا في صرة  
لكن هذا القلب الخبيء بين ضلوعي      الجبل  
برقص مثل فراشة في حفل برتقال

\* \* \*

ريح الحادي عشر من تشرين الثاني      هذا الأخرق اللعين قلبي  
على الإسفلت المعبد      يفاجنني أحيانا أنسى  
بدهسات العجلات المطاطية      ضرابته ترقع صدري  
تصفر ريح الحادي عشر من تشرين الثاني      مثل طبل إفريقي منخور  
تتناثر أوراق الكستناء فوق رؤوس المارة

\* \* \*

لا أملك صوتاً لأغني لك مثل بلبل  
لكن هذا القلب الخبيء بين ضلوعي  
يرتعش مثل أصابع عازف سنطور أغنيتي

...صدري

هذا الصندوق الذي أنقذه الصدا  
مثل طلقة مسدس تومض ناره  
حين يمز صوتك في أغنية  
"بيع الجمل يا علي!"  
واشتري ميرا إلي"

لا أملك صوتاً لأغني لك مثل بلبل  
لكن هذا المساء يدفع قلبي للغناء

وصية الشجرة

لا تدفنوني هكذا واقفة كما أنا  
أريد أن أستريح

✻ - أغنية السيلة صباح

## قصائد

ستار سعيد زويني / شاعر و أكاديمي، العراق

### أخبار القهوة

أطالع الأخبار صباحاً

مع قهوتي

مرة أتناولها

بحبر أسود

أبدأ صباحاً أبيض

بقراءة خبر أسود

أبدأ صباحي

بهيا بالأمال

و كئيباً بالأخبار

بالناس يقتلون الناس

وبالأحزان تقتلني

وبالعالم الجميل يلوثه الإنسان

أطالع العالم الأسود

بقلب أبيض

فتختلط عليّ الألوان

### لون الحزن

أحبك... شهقة في رنبي

وترين لون قميصي

ولا ترين لون الحزن في عيني

وارتعاشة النخبة الأولى

أن صباح الخير

فخطير حمامات من شفتيك ... من شفتي

نظرة خاطفة خجلى

تحمل شوقاً وسلاماً وعتاباً

وتعثر في خطوتي

وارتجاف في يدي

افزع عصافير حروفي

حين خطت ما لديّ

من النياح وجوى

ودمعة أذللتها

حارت كبيراً في مقلي

## نوبة الحراسة

سأترك نوبة حراستي  
لأسرق الريح  
وأشرب الجفاف  
فمن سيحرس النجمة  
في أفق سحابي  
ويعلم الأطفال العين والناف؟  
سأترك نوبة حراستي  
سأسلم سلاحني لأول داخل من البوابة  
وسأخرج  
وأسأله أن يقتلها بعدي  
فمن سيسأل عني داخل الوطن؟  
سأجلب نسمات من أعالي الجبال  
فأهزها إلى شهر آب  
وأشهرها على ضفاف النهر حين المغيب  
وإن كان الحرس سيمنعني  
ويتحقق من سحتني ولكنني  
ويتفحص أثر الجرح في كتفي  
شر يخرجنني من البوابة ويقتلها بعدي  
فمن يسأل عني داخل الوطن؟

## قليبية

شعر عبد المحيد التلاتي

تعريب أحمد بن حلون / كاتب، المغرب

### KELIBIA

### قليبية

(1)

(1)

Qui ne sentirait cette résonance extrême à ces  
contacts étranges de la vie de ce sol ?

Significative l'aridité des hommes, ces horizons ne  
souffrent aucune altération

Est-il de site plus puissant en clarté que celui offert  
là où commence l'Afrique ?

Je m'enchanterai à l'approche de l'étreinte azurée

Sur un front ardent chante sans fin la mer

Imposant un « bordj » veille dans ses ruines sur  
ces bords azurés

Se recueillir là – haut , et méditer sur le  
commencement des merveilles extatiques .

Gouter infiniment la fraîcheur marine , se  
fondre en rosée dans la rosée du soir ; se livrer  
puissamment au souffle de l'espace

من ذا الذي لا تنبذ حواسه بالصدى سبع مبر  
برجعة غريب ملاسبات الحياة بالأرض ؟

لعمري الاناسي دلالتة ولايات دي من حكمة مبر  
نشوية

أين تكبر عموقة تجلوه عبر  
أشد صياء من رأس دريفيا ؟

فاني والله لفرق ساعة عروق الارزف المنهج  
ويشدر البحر شيدد الذي على حصة تنزهج  
هذا يهيمس بريح لا يمتن هبكنه يسهل على سلامة  
الضفاف الزرقاء

يا من حياة الحد، يا من سطواء الله قمر للاعتكاف به  
مناملا في بدء الخلق اسبح  
وذكر في مجوى مناجاتك طراوة البحر  
ولكنن قطرة ندى في سري المساء  
وقد مر نفسك قربانا لنفحات هذه الاجواء

( 2 )

Amplitude des ferments des sens et essences  
S'avancer baigné dans les sources heureuses en  
bohémien cherchant mille formes mouvantes .  
A mes pieds kilibia, rêve incorruptible aux  
illusions perdues .  
Les voiles sur les eaux tissent leur mélodie .  
La plage s'échevèle..  
.. et partout des rochers émergent en désordre  
tels des monstres marins.  
Des barques assoupies sur le sable des grèves  
accablent le regard par leurs tentes indiscrètes  
Là commence l'Afrique,  
Là commence l'azur,  
Là commence la gamme des départs infinis  
Là commence l'inerte suspension des calculs .  
Là commence les flots de corail et d'or.

( 2 )

بلغ امتشاء الحواس والروح ذروته  
يا مستحجر ادخل مياه السعادة الباحث عن منات  
الأشكال المتحركة  
هي ذي قلبية هي ذي عند قدمي  
ياله من حلم طاهر تتلاشى فيه الأوهام  
وعلى المياه تمضي الأشرطة تجليك خيوط ألحانها  
بينما الشاطئ تنبعثر رماله  
وفي حركة عشوائية تطفو رؤوس الضخور هنا وهناك  
كانها وحوش بحرية  
وكأنما الفلك وهي تغفو على الشاطئ الزملي تكثر  
الأبصار بألوانها الزاهية .  
من هنا نبتلى إفريقيا  
من هنا ينطلق اللون الأزرق  
من هنا تنطلق حركات الذهاب التي لا تنتهي  
من هنا نقتد كل الحسابات توقعاتها  
من هنا تتبع مياه المرجان والذهب

( 3 )

Kélibia – Au vent d'un soleil cru , elle se pâme  
tendrement...

..riche d'une vie simple – et pleine  
d'indifférences aux remous assidus ainsi qu'a  
l'érosion du fleuve  
de nos jours .

Deux blancs minarets semblent capter de loin le  
chant pur des sirènes .

Opales affolées à travers ce luxe aride de la  
nature .

Autant de salamandres les points blancs étalent  
au milieu des prés, des prés et des cyprès un  
symbole d'attraction

Des enfants sur des bancs courtisent des  
éperviers au plumage lustré

Des collines nous cernent , attendant  
insouciantes le choc du printemps pour revêtir  
leur robe d'odeurs et de couleurs .

KELIBIA- KELIBIA ! Quel accord harmonise tes  
collines et tes cors !

( 3 )

قلبية ماله تنغامي بأناة على ربح لافحة في جو شمس  
ساطعة ؟

هي العربة بعافها وحياتها المتواضعة لا تعباً بزواج  
النهر المتواضعة ولا بتناكس نهر الأعمار !  
ومناراتها البيضاءون تغالها تلتفتان من بعيد انغام  
مزامير عرائس البحر الساحرة  
المنارتان في لونهما اللبني تبلوان ذاهلتين في بدخ  
الطبيعة الجاف

ويقدر أعداد السادل تتصاعد تخط بيضاء  
وسط أعداد الحقل والصنوبر وكأنها تلوح رمز فتنة  
واجتذاب

على الكرسي أطفال يداعبون طيور الباز ذوات  
الريش الناعم البراق والروابي التي تحلق بكلمة تنظر  
بغير اهتمام صدمة الربيع لترتدي قسماً من العطور  
والألوان

قلبية ! يا فاتنة القلب ! ما أروع رباك في توافها  
وما أعذب مزاميرك في لحنها !

الشاعر : عبد الحيد التلاتي من مواليد 24 جوان 1928 سابل . أنه دراسته الثانوية بمسقط رأسه ثم بالصادقية . تحصل عام 1952 على  
حاضرة قرطاج ، وكان أول تونسي عربي مسلم يحصل عليها . اشتغل بالإذاعة التونسية وبحريدة L'action وشغل منصب مدير روافي العود  
بلدية تونس . من آثاره المطبوعة :

1/ Sur les cendres de Carthage 1952

2/ noes sur les cendres de Carthage 1952

3/ Des hommes et de l'esprit 1953

## مذكرات امرأة عاقر

الهادي ثانت / كاتب ، تونس

الثلاثاء 10 / 05

الشيخة . يظل يستجّل ملاحظاته بخط رديء ، ثم يعلمني بكل برودة أنني في صحة جيدة . عندما أعيده عليه السؤال المحير الذي لازمني منذ عشر سنوات :

هل أنت إن لم الحمل يا دكتور؟

يفتح القلم ويبتلي الملف الذي دون داخله ملاحظاته ويجيب وهو يعيد الملف إلى الرف :

الحمل سيدتي يتطلب مشاركة رجل وامرأة . أنت في مقدورك الحمل ، أما زوجك ، فلا .

فأعيد نفس السؤال :

وما العمل يا دكتور؟

أقول لك بصراحة سيدتي : في هذه الآونة ، لا سبيل لأن يشفى زوجك . لم أعلمه بذلك ، لكنني متيقن من حالته .

في لحظة ارتباك أرفع صوتي قائلة :

لكن يا دكتور زوجي سليم جنسيا ، يجامعني باقتدار !

يظل على برودته ويجيب :

اليوم عيد ميلادي الأربعين ، وصادف هذا اليوم موعد الفحص الطبي مع الطبيب المختص في الأمراض النسائية . كم أمقت تلك المواعيد التي فرستني على كل ثلاثة أشهر . لم يكن نفوري من الطبيب ، فهو شخص لطيف وعارف بمهنته ، بل كان تشكيري في ملاحظته خير في الغثيان . لم يكن يهتم بي شر كدرة تعرضت نصفها السفلي الذي تراكم عليه في المخيلة الاجتماعية والرجولية خاصة ، سيل من الصور والمحرّمات ، بل كان يفحصني وكأنه الميكانيكي عندما ينزل تحت السيارة ليعلن عطلا أتم بها . كنت وهو يفحصني أشعر أنني تحولت إلى شيء ، أو آلة معطبة . كان يضع قفازين من البلاستيك الشفاف فلا هو يحس بحرارة جسدي ولا أنا أشعر بلمسات أصابعه داخلي ، بل كان سريع الحركة يتصرف كالآلي ، وفي بعض الأحيان كانت لمساته عنيفة ، لكنني كنت أكتم أحاسيسي وأتركه يتصرف كما يراه صالحا للقيام بمهنته . وعندما يتصرف إلى الغسل ، أستعيد توازني ، وأسرع بإعادة ملابسني والهيز إلى الحديث معه والجواب عن أسئلته . أجلس قبائله لكنه قليلا ما يرفع عينيه ليظهر إلي ويادلني ولو



المسألة ليست جنسية سيدتي، إنها عضوية. .  
قطعة متشنجة:

ما معنى عضوية يا دكتور؟

الحيوانات المنوية لزوجك مشوطة ليس في مقدورها  
تلقيح البويضة. .

ولا يمكن معالجتها؟

إلى حد هذا اليوم لم يتوصل العلماء إلى معالجة  
مثل هذه الحالة التي يصاب بها عدد لا يستهان به من  
الرجال.

لم أقدر أن أتمالك فأخذت أبكي بصمت مرعدة:  
يعني أنني سأظل عاقرا مدى الحياة بينما في مقدوري  
الإنجاب. .

سمعت يقول بنفس التبرة الباردة:

هناك حلول لكنها تتطلب نقاشا جديا مع زوجك  
ثم نهض وأخذ من الرف مجلة "متما" لي وقال:  
هذا عدد خاص يعرض وضعيات كثيرة تشبه  
وضعيتك، تصفحها ربما تساعدك على إيجاد الحل  
انصرفت منتظاة وعدت إلى البيت أسوق السيارة  
ولا أشعر بالعالم من حولي.

الأربعاء 10/20

لم يعد حمام زوجي إلا في ساعة متأخرة من الليل،  
فقد كان في زيارة عمل داخل البلاد. بقيت أترقب  
عودته، أنصفح المجلة التي أمدني بها الطبيب والتي  
لم أعرها اهتماما كبيرا، فقد ملأ أوقاتي تقرير ميزانية  
الوزارة الذي سيرعرض على مجلس النواب.

لم يشد انتباهي في تلك المجلة العلمية الشيء  
الكثير، فهي تحتوي على مقالات علمية حول عقم  
النساء والرجال، لكن تحتوي أيضا على عناوين إلكترونية

لمصححات أجنبية توفر حلولاً مختلفة تساعد على تخفي  
تلك العقبة الكأداء التي حالت دون حلمي: زوج وأسرة  
وأطفال سعداء. كل شيء متوفر إلا الأطفال.

عنوان كبير شد انتباهي وأنا أنصفح المجلة: «كيف  
تحصلين على طفل من صلبك حتى وإن كان زوجك  
عقيما». توجهت إلى المكتب، وفتحت الحاسوب  
وأبحرت إلى عنوان المؤسسة التي تساعد على  
الإنجاب.

عناوين كثيرة وغريبة:

التلقيح الاصطناعي

كراه الأرحام

التلقيح ببذور مجمدة أجنبية

التلقيح ببلور أجنبية طبيعية

اختيار جنس الطفل عبر التلقيح الاصطناعي.

وغير ذلك من الحلول التي تعتمد تكنولوجيا  
متطورة. وبخبرتي بإمضاة عزمت على حل شغراتها  
بالانصاف بالشوشة. فقد بدأت وضعيتي كأمرة عاقر  
تنقص حياتي رغم تأكيدات الطبيب أن العقيم هو  
روحي. نكسي نس أقول له الحقيقة. فكل تصرفاته مع  
أطفال عائلتنا تفشي بولعه بالأطفال وتظهر مدى حسرته  
على طفل من صلبه يعمر لنا البيت كما صرح بذلك  
مرات.

لما عاد حمام، كنت أغط في النوم، نطقت  
لوجوده لما تمدد بجاني في الفراش. أوهمهت بأني  
نائمة، لكنه أصر على إيقافني بلمساته ومداعباته.  
ورغم أنه لم تكن عندي أي رغبة، فقد تركته يصل  
إلى مبتغاه. منذ زيارتي الأخيرة إلى الطبيب، شاب  
علاقتي الجنسية اضطراب جعلني لم أعد أنأثر للامسات  
حمام ولا لقبلاته، لكنني واصلت التصرف وكأن شيئا  
لم يكن. وبعد كل اتصال يورقني التفكير في مستقبل  
علاقتنا، ومستقبل حياة بلا أطفال عندما يفوت الأوان،  
وأصير عاجزة عن الإنجاب بأي طريقة. كنت أفكر في

اليوم نضجت الفكرة، واتضح كل مراحل تنفيذها. أدركت أنه أقل ما يحمله الإنسان هو السر، خاصة إذا كان سيحدد المستقبل بكل أطواره. هل سأظل محافظة على هذا السر إلى الممات؟ تيقنت من البداية أن علاقتي بالمصحة التي ستمكثني من الإنجاب ستكون في غاية السرية، إذ أنني غير مطالبة بالكشف عن هويتي الحقيقية ولا بتوفير أي معلومة تمكن من معرفة شخصي. كل اتصالي بالمصحة كانت تقع عن طريق البريد الإلكتروني، وكنت قد اخترت عنوانا جديدا، سميت أن أغيره عدة مرات، وأن أرسل البريد من أماكن مختلفة. كما اتصلت بالمحلات المختصة في تغيير الملامح حتى أتمكن من إخفاء ملامحي الحقيقية طيلة الفترة التي ستطلبها إقامتي بالبلد الذي نوي به المصحة. وقد حرصت على أن لا أستعمل البطاقة البنكية في معاملاتي، وألا أدفع إلا عن طريق الحوالات البريدية. كل هذه الاحتياطات ضبطتها حتى لا يسكن الأمر لحسم ولا لغيره... أريد أن أحمل من لي بـ **الجنسية** أختارها بروقني منه، لكن لن يكون لهذا الرجل الحق في ما سينتج عنه اتصالي به. كل الحقوق محفوظة لحسام، وسوف يكون الأب الشرعي لطفل لم يساهم في إنجابه.

عرضت عليّ المصحة في بداية اتصالي الرسمية بالطاقم المشرف على العملية تقريرا مفصلا عما ستوفره لي للحصول على طفل سليم من رجل أختار مواصفاته حسب رغبتي، وصاحبت التقرير صور لرجال عديدين، مختلفي القامة والبشرة واللوان العيون، لكنهم في سن لم تتجاوز الثلاثين. وكان الاتفاق أن أحجز غرفة في نزل خارج المدينة يقع فيها اللقاء لفترة ثلاث ليال متتاليات، وهو ما يعني ثلاثة لقاءات، كل لقاء في ليلة، وهي المدة اللازمة التي تقتضيها عملية التقاء الحيوان المنوي بالبويضة، وهي كذلك الفرضية التي يمكن أن ينجر عنها تكوين جنين ذكر، لأنني كنت أريده كذلك. اليوم أيضا بدأت أنهيأ لأكون ضمن بعثة وزارة

تربي طفل من دور اليتيم، لكنني تركت تلك الفرضية لأخر لحظة. أما حسام فلم يأس، ربما لأن الأطباء الذين زارهم أخفوا عنه الحقيقة، خاصة أن اعتقاده في فحولته راسخ، وقد حدثني عن عدد الفتيات اللاتي تعرف عليهن قبل زواجه. لن يصد كثيرا عندما يتأكد من حقيقة وضعه، سينهار نفسانيا، وسأخسره كزوج ورفيق عمر وحبيب. كنت أتساءل إن كان يقبل أن أحمل بطريقة اللقاح الاصطناعي، لكنني لم أتسجع ولم أطرح معه الموضوع. هل يقبل الطبيب أن يقنعه باللقاح الاصطناعي دون أن يصارحه بالحقيقة؟ وإن قبل، هل أستطيع أن أخفي عنه الحقيقة طويلا؟ ثم ما يقول القانون في هذه الحالة؟ كل هذه الأسئلة وغيرها كانت تنغص عليّ الحياة، وكانت تأتي ملحة بعد كل علاقة لا أكون راغبة فيها.

بقيت فترة في الفراش أحاول العودة إلى النوم، لكنه ألح عليّ هجري. نهضت متحاشية إيقاظ حسام، وتوجهت إلى المكتب لأشغل الحاسوب وأفتح صفحة المصحة الخاصة بمعالجة العقم. **كـبـيـر** **مـيـا** **أـطـلـبـي** فيها كل التفاصيل حول ما يوفره لزوجها، وأطلب رأيا سريعا، فوصلني منها ملف يحتوي على عدة صفحات سرعان ما انطلقت في قراءتها بانتباه. جل تلك المعلومات كنت على دراية بها، لكن شددت انتباهي طريقة طريفة في معالجة العقم الذكري، استغربت أن تستعملها مؤسسة رسمية دون أن تدخل تحت طائلة القانون. ثم انتهت أن كثيرا من القوانين في ميدان العلاقات الجنسية قد تغيرت، فما هو ممنوع في بلدي ليس بالضرورة ممنوعا في أوروبا أو حتى أمريكا. العلاقات الجنسية خارج الزواج لا تعاقب عليها القوانين في كثير من البلدان التي تدعي التحرر الجنسي. بقي أن أقتنع أنا صاحبة المشروع بملاءمة الضوابط القانونية والأخلاقية التي تؤسس لمشروع.

أطفاة الحاسوب وبقيت شاخصة أفكر في هذه الطريقة البسيطة والطبيعية التي تمكن امرأة في نفس وضعتي من الإنجاب دون التحلي عن زوجها العقيم.

الغاية الكثيفة تظل من بعيد، لكن فكري كان يشغل يكل طاقته. هذا الرجل الذي لا أعرف له منبتا ولا هوية سيأتي بعد عدة ساعات ليشاطرني الفراش ! لا، هذا عمل لم أفعله مع أي رجل غير حسام ! هل بإمكانني القيام بذلك؟ هل سأجد فيه المتعة التي كنت أجدتها مع حسام؟ ليست التوازن الأخلاقية والدينية التي تعكر صفو تفكيري، بل هو أنا بكل ما في هذه الكلمة من معنى. فهذا الأنا تكون منذ الصغر على الجدية والانضباط واحترام الذات. ولكل هذه المكونات للأنا كانت حياتي مع حسام سعيدة لم تنغص إلا مشكلة الإنجاب. هل في مقدوري أن أمحو هذا الأنا لفترة قصيرة؟ ثلاثة لقاءات لست أدري كم ستطول، ثم ينتهي كل شيء، وأستعيد أنائي، وربما تتجلى عني غمة التفكير في العرق وعواقبه.

فجأة نهضت ولمست معطفي لأن الطقس كان بارداً، وغادرت الغرفة. تسكمت في المدينة الصغيرة التي لم يكر بها سوى بعض الشوارع، ثم دخلت مطعمًا كانت أضواءه خافتة، التفتيت دون أن أجلب انتباه الزبائن الذين كان جلهم من السياح، ثم غادرت المطعم وعدت إلى المنزل، ورجعت أتمدد على السرير. كانت الساعة الحائطية المعلقة فوق باب الغرفة تشير إلى التاسعة مساء. ساعة ويطلق الباب ! أخذت أهني نفسي حتى لا أضطرب كثيرا عندما تحين ساعة وصوله. من هو؟ لا أعلم، ولم تملني المصحة بأي معلومة خاصة به. المعلومات المتوفرة كانت تقول أنه في صحة جيدة، غير مصاب بأي مرض، ولا يتعاطى المخدرات، ويتمتع بكل مداركه العقلية. هذا كل ما أعرف عنه، حتى جنسيته ودينه إن كانت له ديانة لم تذكرها تلك المعلومات. هو رجل محسب، وهو قادر على الإنجاب. وهل أحتاج إلى معلومات أخرى؟

لم أدخن يوما في حياتي، ولم أشرب الخمر. وأنا في هذه الحالة تصورت لو أنني كنت أدخن أو أشرب لساعدني ذلك على تحمل هذه اللحظات العصيبة. لكنني تذكرت أنني كنت قد اقتنيت علبة بها حبوب من

التجارة للخارج، خاصة أنني تحصلت على ترقية أصبحت على إثرها رئيسة مصلحة مكلفة بديوان التجارة. سوف أضبط كل الجزئيات لكي أنخلص من البعثة ولا أعود على نفس الطائفة، وهو ما سيتطلب إيجاد مبررات مقنعة بالنسبة إلى رئيس البعثة. أما حسام فلن أقول له كل الحقيقة، وهو ما يؤلمني لأننا تعودنا على الصراحة في علاقاتنا، ولكن للضرورة أحكامها. فالأمر مصري تتوقف عليه سعادتنا، الاثنين، ألم يقل المثل العامي: «الكذب في المصالح جائز؟»

### الجمعة 03 / 01

شيوعي حسام إلى المطار، وكما دته أوصاني بالانتباه، ويعدم مجازاة أعضاء البعثة في تصرفاتهم، وأعلمني أنه سيستل بي مرات عديدة. أعرف أنه يكن لي حبا كبيرا، ولذلك كنت مضطربة وأنا أصني إلى نصائحه وكأنه يخاطب طفلة. لكنني لم أكن على أهنية المشروع ولن يهزني عن ذلك أي صانع.

صعدت إلى الطائرة وانزوت على نفسي، ولم أبادل زملائي الحديث. كنت قد اتفقت مع رئيس البعثة ورئيسي المباشر على تمديد إقامتي بالخارج أسبوعا على نفقتي، فوافقاني على ذلك، ولم يبق على تنفيذ المشروع سوى الأيام الثلاثة التي تقتضيها مهمة البعثة.

### الاثنين 03 / 04

بدأت المغامرة، وانطلقت أطوارها. اتصلت هاتفيا بالمصحة وأعلمتها أنني بالزل أنتظر تنفيذ الاتفاق الذي ضبطنا مراحله، كما أعطيتها عنوان المنزل ورقم الغرفة، فأعلمني المسؤول أنه في الساعة العاشرة ليلا من هذا اليوم سيطلق باب غرفتي الرجل الذي كنت عانيت صورته واختارته ليكون شريك في مشروع.

بقيت على الفراش ممددة، أنظر من النافذة إلى

كان يصدد نزع سرواله، فتوقف ينظر إلي متزعجا،  
عدت أصرخ فيه:

أتمم عملك بسرعة، لم أعد أتحمل أكثر !

أتمم عمله، وقد غلبت علي أحاسيس متضاربة،  
إذ كان بارعا، وكذت أضمه إليّ عندما أفرغ بذوره  
داخلي. ظل يلهث فوق لحظات، فدفعته بلطف. قام  
وليس سرواله، ثم أشار إلي بقبلة رسمها على أصابعه،  
والتصرف.

لم أتحرك من الفراش، بقيت على نفس الوضع  
زما طويلا وقد توقفت عن التفكير، أصبحت كالساعة  
المعطلة، لا تتقل عقاربها. كل الأحاديث التي كانت  
تعمّر ذهني قبل العملية تجمدت، كل الصور التي  
احتفظت بها مخيلتي عما وقع منذ لحظات مسحت.  
فجأة انفجرت بالبكاء، بكاء صامت، دموع حارة  
انحدرت على خدي، وشعور بالغثيان. أسرع  
إلى الحمام وتقيأت، أخرجت كل ما كان يوجد في  
أحشائي.

عندما غلبت النوم على الفراش، حاولت النعاس  
لكن دون جدوى، كم من وقت دام ذلك الجمود  
والغثيان والتعطّل عن التفكير؟ لا أدري، غير أنني  
توصلت إلى إغفاءة لبعض الساعات، سرعان ما  
أفقت على كابوس هز كل كياني. كان العرق يتصبّب  
من كامل جسدي، وصور الكابوس تهيم على كل  
مداركي. الحمد لله أنه مجرد حلم ! تنفست بقوة،  
ونفضت لأتوجه إلى الحمام وأفتح الدش وأظّل تحته  
فترة من الزمن، ربما كنت أسعى للتطهر من أدران  
اللقاء وما تبعه من كابوس. عندما خرجت من الحمام  
اعترضتني امرأة الخزانة فتحاشيت النظر فيها. كنت  
عائفة نفسي.

الثلاثاء 03/05

كدت في صباح هذا اليوم أن أهتف إلى المصححة

الشوكلاطة، نهضت أبحث عنها ثم طفقت امتص الحبة  
تلو الأخرى حتى أتيت على محتوى العلبة. صحيح أن  
تلك العملية أنستني التفكير في ما سيحصل بعد قليل.  
ارتحت بعض الشيء عندما أخذت عقارب الساعة  
تقترب من العاشرة. كان العقرب الصغير مرتكزا على  
رقم عشرة بينما العقرب الكبير ينتقل نحو ضبط نهاية  
الساعة، وساعدتني هذه المتابعة على التماسك عندما  
طرق الباب.

نهضت ببطء. كنت ألبس فستانا قصيرا، لكنه كان  
يغطي صدري وذندي. عندما فتحت الباب قايمني  
الرجل بأثامة عريضة. كان حقا جيلا، بهي الطلعة،  
طويل القامة، ذا شعر أسود كثيف، مطابقا تماما للصور  
التي أرسلتها لي المصححة. بادرتي بالتحية، ومدني  
بطاقة أرسلتها لي المصححة، ثم دخل وأغلق الباب  
وقال بنبرة مرحة:

سيدتي تريد قضاء ساعة لذينة، أليس كذلك؟

لم يكن مرحة قادرا على التراجع التراجع الكبير الذي  
اجتاحني. لكن عندما أخذ بين يديه، قلت له بحمق:

لا داعي لذلك. أُرغب فقط في أن تتجامعني !

قال بنفس النبرة:

وهذا ما جئت من أجله سيدتي.

توجهت إلى السرير، رفعت فستاني، وأشرت له  
بالقدوم. قدم. قلت له بنبرة جادة:

استمع إلي جيدا سيدي. لم أطلبك لتبادلي اللذة،  
ولا أُرغب في ذلك. أريد أن تتجامعني بأسرع وقت،  
وتفرغ داخلي بذورك. هل هذا ممكن؟

ظل بعض اللحظات واجما، ثم وضع يده على  
فخذي وأخذ يداعبهما. رفعت رأسي إلى سقف الغرفة  
محاولة التخلص من كل إحساس، لكنه أطال مداعباته،  
فانتفضت صارحة:

ألم أقل لك أنني في عجلة؟ جامعي وانصرف !

الجمعة 03/ 08

عدت إلى بيتي، وإلى حسام، وسأعود غدا إلى العمل. اليوم الأحد عطلة، لم أنهض باكرا كالمعتاد، بقيت بالفراش أتمتع بالحياة وبعاني حسام ينشر دفاه. الحياة جميلة عندما يكون فيها الحب. ولكننا بشر، والبشري حيوان لا يمكنه العيش خارج القيود. وعندما يحطم قيودا عليه أن يصنع قيودا أخرى وإلا انهيار الصرح الذي يعتقد أنه حامي من الحيوانات. التفتت بحسام لأهرب من التفكير، تكاسل قليلا، ونظر لي مبتسما، وأدرك أنني ظمأنة إليه.

الخميس 03 /28

عندما نهضت هذا الصباح تهيأت للعادة الشهرية، وكنت في اضطراب شديد لاحظته حسام، فسألني عن السبب، فقلت له بصوت غير واثق:

تعرف جيدا أنك كلما قرب موعد الحيض..

ولم أسمع الجمالك فقد كنت خائفة من الحيض فتلاشى كل أسلامي. لكن الحيض لم يعد. وعشت يومين من الترقب والاضطراب، ثم قررت أن أحدد موعدا مع الطبيب.

الاثنين 04 /01

كنت في أشد حالات التشنج عندما دخلت إلى عيادة الطبيب، وهذه أول مرة أزوره، فقد تخلت عن طبيبي القديم تحاشيا لفضوله. بعد الفحص، طلب مني أن أقوم ببعض التحاليل، ثم قال مبتهجا:

لي قناعة أنك حامل سيدتي، لكن التحاليل سوف تؤكد ذلك.

لأطلب منهم إلغاء بقية اللقاءات، لكنني تريت قليلا، كنت أترقب اتصال حسام. وكالعادة عند الساعة الثامنة تنف من المكتب حال ما يباشر عمله. وبعد تلك المكالمات، انتعشت بسماع صوته الدافئ، وحديته المطمئن، وتعبيره الرقيق عن شوقه لي. قلت في نفسي: «لقد فعلت كل هذا من أجله، لأواصل إذن التجربة إلى آخرها.»

بعد الفطور خرجت إلى الغابة الجميلة المحاذية للنزل، وتجولت بين ثناياها وأشجارها العالية، وجلست على ضفة البحيرة الرائقة في سفح جبل كثيف الأشجار. لقد أزال عني تلك الطبيعة الهادئة، وجوها اللطيف، وهواؤها العبق كثيرا من الهم الذي اجتاحتني بعد ذلك اللقاء. كنت أشعر وكأن أحدا اغتصبني، ولكنه اغتصاب برضائي، ومدفوع الأجر لم أستسغ حتى الآن ما قمت به بكل روية وسابق إضمار. جرائم عديدة اقترفتها في حق جسدي، وحق حيي لحسام، هذا الرجل الحبيب الذي لا يمكن أن يشرب إليه الشك في أنني أجهل ربه الطريقة البهيمة. لكن هذا حصل، وشيخ حصل هذه الليلة واللييلة الموالية. جلست على مقعد ووضعت رأسي بين يدي وأغمضت عيني وصمت أذني على هذا العالم العذب المتناسق بألوانه، ورواحه، وأصواته، وتركزت خيالي يدفعني إلى الأمام، وكأنني شخص محاصر في نفق مظلم لاحظ بصيصا من النور البعيد. كنت أنظر إلى المستقبل، أحلم بحسام الذي قتلت أشنع قتلة خلال الكابوس الذي حل علي أثناء غفوتي الليلة الماضية. وكان يحمل الولد، لأن أدبيات المصححة تؤكد على أن نتيجة مثل تجربتي ستؤدي إلى ولادة ذكر، وهو في قمة سعادته. لو تتحقق هذه الرؤية ربما تهون كل الخطايا.

## جلالة السلطان يناديك

عبّاس سليمان / كاتب، تونس

الحمد لله .

أنا الآن واحدة أخرى .

مخلوقة جديدة لا علاقة لها بما كنت عليه منذ عام  
وبيف .

فتاة تولد ولادة ثانية تنقلها إلى حياة زاهية فيها ما  
لم يخطر بقلبها ولا بقلب بشر  
واحدة حرمتها الحياة نعمة عديدة ثم جاءها الحظ  
دفعه واحدة وقال لها: سيّدي، ها أنا ذا رهين إمرتك .  
اغتنميني ولا تشفق عليّ في شيء . أنا الحظ . أهبّ من  
أشياء ما أشاء وقت أريد .

بعدها، أصبحت أؤمن بإيمان المعجزات بكلّ ما يتداوله  
الناس عن البخت .

الدنيا حظوظ .

إن سألتم الله فاسألوه البخت .

إن لم تكن محظوظا في دنياك فليس أمامك إلا  
الموت .

الحظ يصنع المعجزات .

فلان، حظه يكثر الحجر

.....

الحمد لله .

ها أنا بعدما ابتسم لي الحظّ أبعث إلى الحياة وكنت  
قبل ذلك جثة تسمى .

ها أنا بعدما نلت قسطنطين من الحظّ أبعث مزهوّة  
كالطاووس متورّدة كالقمر محبوبة كما يُحبّ الخير  
اليعيم

ها أنا إذ أحظى بها لم تحط به ولا بقليل منه من عرفت  
ومن لم أعرفهم من الفتيات .

ها أنا أصبح مالكة بعد ما عشت سنين مملوكة  
بتصرّف في حياتي الغير كأنني متاع رخيص .

أخذ أبي وأمي معا الموت ذات حادث مرور وكنت  
بعد بنية تستعدّ لدخول سنّها الأولى من التعليم . . .  
أخذني لديه عمّ لي وضعتني إلى أطفاله الكثير .  
ظلمت بينهم إلى أن بلغت سني الأخيرة من التعليم  
الثانوي . . .

اجتزت المناظرة وبمجرد ما ظهرت النتيجة  
وفشلت . . . زوجتي زوجة عمي إلى واحد لم أستطع  
أن أحته ولا أن أرتاح إليه، ولم يستطع أن يعوّضني عن  
يتمني وفقرتي وما عرفته من ذلك . . . يحترف النصوصيّة  
ويعاقر الشراب ولا يهتم بي . . . جاءتني منه بعد عشرة  
شهور طفلة واصطرتني ذلك إلى الخروج للعمل . . .

أمنة التي بعثها إلى وجود مختلف إعلان انتداب بحريدة يومية ورسالة عبر البريد الإلكتروني وسفر خارج حدود البلاد وزيارة ذات جمعة إلى قصر السلطان وافتتاح باب الحقة في وجهي.

لم يكن سهلا أن أصدق ما جرى لي أو ما جرى معي أو ما جرى في.

كنت متلهفة على أن أتأكد حتى أستطيع أن أصدق... كنت أريد دليلا أراه بعيني وألمسه بيدي... قالت لي نفسي الأمانة دوما وإلى حد الوسوسة بالتثبت ومعاينة الأدلة :

افهمي جويي بنوك المدينة بنكا بنكا وقدمي لها جواز سفرك واسالي موظفيها إن كانت تمة أموال رصدت باسمك

قالت لي نفسي ذلك وألحت في القول فأعجبتني الفكرة. سببت لي ذلك في كثير من الحرج وسيشعر المحققون هناك أنني استغنيهم وأضيق أوقاتهم... ولكنني كنت أراهم أحب.

كان اليوم جمعة

بت أحلم بالسلطان كآتني على موعد معه. وبين وبين ليالي رتيت الكلام الذي سأقوله ثم أعدت ترتيبه مرّات ومرّات إلى أن نضج واستوى وأصبح شهيّا.

عندما اطمانت إلى كلامي، أخذني النوم وأخفاني فيه إلى الفجر. استحسنت وتمعّرت وتأنفت وخرجت أوقف سيارة أجرة.

صباح الخير قصر السلطان من فضلك.

نهارك ورد سيديتي.

وانطلقنا.

لم أكن إلى حدّ تلك اللحظة قد اكتشفت وجه صاحب السيارة، ثم صدقة انتهت إلى المرأة العاكسة فواجهني وجهه وفاجأني شدّة سواده. بدا لي قطعة من صخر صلتها الشمس قرونا وقرونا ولم يد لي أنّ

عملت في مطعم ثم في مغارة موادّ غذائية ثم في محلّ لبيع الملابس الجاهزة... رفضتني زوجة عتي بعد طلاقني، واضطرتت إلى أن أقسمت راتي بين الكراء والأكل... وبدأ مشروع استثمار جسدي لأعيش براودني ويلتخ عليّ.

افتحي جريدة "دنيا الناس" واقرئي في الصفحة قبل الأخيرة ركن عروض الشغل.

أقامني الفضول من كرسّي وأخرجني من المحلّ وسار بي حتى أوصلني إلى الكشك القريب... اقتنيت الجريدة وفتحتها من اليسار.

سلسلة فضاءات تجارية تبحث، قصد الانتداب الفوري، عن بائعات ومحاسبات... بدأت أقرأ الشروط بخوف ولهفة

كان ستي تحت الخامسة والعشرين كما يحثّون.

وكنت على قدر من الجمال لا يختلف فيه اثنان.

وكان مستوي التعليمي مستجيبا لشرط المطلوب.

ولم أكن مرتبطة بزواج.

ولدي استعداد لئلا أصطحب ابنتي

وكنت قادرة على العمل آناء الليل وأطراف النهار.

قبّلت ركن العروض وضممت الجريدة إلى صدرتي والتفت إلى السماء أحمد الله... كآتني بمجرّد استجابتي لشرط الانتداب قد أمضيت العقد واستلمت المال!

وقبل مغرب ذلك اليوم كنت قد فتحت حسابا أنكرتويّا ووجّهت منه طلبا للعمل مرفوقا بصورة لوجهي وأخرى لجسمي كاملا... وكنت قد اتفقت مع زميلة لي على أن نضمّ إلى عائلتها ابنتي "ريم" ريشما أتدبّر أمري فالحقها بي أو أعود إليها.

الحمد لله.

أنا الآن آمنة الجديدة.

بياض أسنانه وعمامته البيضاء قد حُفما من ذلك السواد القاتم راودتني فكرة التّزول. قلت أتركه إلى سِارة أخرى أو أدخل أمر الزيارة إلى جمعة لاحقة لم يكن الاعتقاد في التّظنير من طباعي ولكنني وجدته متشائمة واسودّت الأحلام التي تركتها البارحة وريدة وبدا لي أنّ التّهار كلّه سيكون قاتما جدّا وأنّ الحظّ لن يكون إلى جانبي.

قال لي السّاق وهو يتأمّلي في مرآته :

هل سبق لك أن جرّبت حطّك؟ أعني هل جئت القصر قبل اليوم؟

لا. هذه هي زيارتي الأولى... ولا أخفيك أنّها ستكون الأخيرة. سأجرّب حظي اليوم ولن أعيد الكرة. أمّا أنا فظلت أجرّب حظي لمدّة عام كامل. كنت أزور القصر كلّ جمعة. تردّدت عليه عاما بأكمله. اثنا عشر شهرا تامّة. أكثر من خمسين جمعة... ثمّ انقطعت.

ها أنت تبعث في اليأس. فلننّها ضاحكة.

لا تياامي أرجوك. كلّ واحدٍ منكم نظري في ثلاث مرّات متتالية، جاء مرسل السّلطان يدعوني واحدا من الواقفين إلى جانبي !

هذا يعني أنّك كنت قد أصبحت قريبا جدّا من باب العرش. وضحكنا.

بدّد الحوار مغاوفي بل إنّني شعرت بعده كأنّ هذا الأسمر يمكن جدّا أن يكون طالع خير وعنوان حظ وبركة.

كان الباب الكبير مشرعا.

وكان يقف أمامه حراس برّيهم الرّسمي. لم أزهّم يفشون أحدا. ولا شاهدتهم يطلبون من أحد بطاقة هويّة

ألقيت عليهم التّحية ودخلت

كان عدد الذين وصلوا قبلي يناهز الألف شخص.

ولم يزد ذلك العدد كثيرا بمضيّ الوقت وتقدّم التّهار. جميعهم جاؤوا يجزّون حطهم مع السّلطان. ودخل كلّ من سمع به قدماه إلى ساحة القصر بسكن أمل أو طمع في أنّ عيني مولانا ستقعان عليه من خلال الكاميرات المركّزة داخل القصر وأنّ مبعوثه سيأتيه بعد ذلك ليقول له :

أنت... اتبعني. جلاله السّلطان يناديك.

اقرب الوقت من العاشرة صباحا وأصاب نفرا منّا القلق أو اليأس فتسلّل خارج القصر في هدوء... كدت ألقّ بالمسّليين... ولكنني تذكرت أحلامي البارحة... والضّحك الذي لحقني من جرّاء ترتيب ما سأقوله... ووعدي الذي قطعته على نفسي أن لا أكزّر الزيارة مرّة أخرى... فقرّرت أن أصمد. سأربط بانسك إلى أب يستمرّ أسطوان على عرشه ويبدأ في معادلتنا عبر الكاميرات المسلّطة علينا ويختار ما واحدا أو واحدة ويرسل من يقوده إليه... ثمّ أعود إلى بني وأسي معزّدة العودة الحري وراء الحظّ ولي أتعلّم بالأوهام

قال شيخ طيّب الطّامة فاره البدن كتّ اللّحية أسمر اللون ضيّق العينين للواقفين إلى جانبيه :

منذ عقد من الزّمن وأنا أوتاد هذا المكان. وكنت في كلّ جمعة أقول «اليوم سأنادي، اليوم يعمر لي الحظ ويتسم وأبعدني بين ذراعيه ويضمّني إليه ويعتذر لي بكلّ اللغات عن تأخّره في المجيء إليّ...» وسيصبح لحياتي مذاق حلوّ.

وقالت امرأة ملتحفة بالسّواد :

أنا لا أصدّق الأحلام كثيرا... ولكنّ حلم البارحة أطمعني في السّلطان فجئت أمله أن تتحقّق بعض أحلامي وتحل عقدي وينسي مبلغ محترم فقري.

وقال شابّ كان ينصت إليهما بانتباه :

لا أظنّ جلاله السّلطان يختار من زوّاره من جاوز سنّه الأربعين. هو يدرك بلا شك أنّ الكبار ليسوا في



حاجة أكيدة إلى أن تفتح أمامهم أبواب التّجّاح وأبواب الثّروة.

طمأنني كلامه... نزل عليّ كما ينزل الماء البارد بجسم صائم... وفيما التفتّ إليه مبسّمة كآتي أشكره، رمدت من سمعه من الكبار بنظرات غاضبة وحزينة.

تعبت من الوقوف

وأحسست بأطرافي تتفل.

فذهبت أختار مقعداً شاغراً تحت شجرة توت عالية. استلقيت على المقعد المرمويّ الأملس وأخذت ألقب بصري بين زرقاة السّماء وخضرة الحديقة والماء الجاري... ويبدو أنّي غفوت قليلاً... أو كثيراً... ولم أنتبه من غفوتي إلا على وقع يد تقع على كتفي... انفضّ وجهي وانفتحت عيناوي وهببت واقفة فواجهني شيخ أبيض الشّعر ورديّ الوجه عسى عنه نظارات طبّيّة ويده مسبحة طويلة... باسم لي ثمّ قال:

اتبعيني، جلالة السّultan يناديك.

تناهت إلى سمعي جلبة الأقدام وهي تتحرّك متجهة نحو باب الخروج وطرقت أذنيّ تنهيدات حسرة وياس وعضب.

دخلت.

خطائي مرتبكة ونظري زائغ وأصابعي ترتعش وشعناي مصطكان.

اخترت شيئاً لا يقف أمامه أحد واقتربت من الموظّف وحيتّه مبسّمة ثمّ قلت له:

لديّ رجاء لو تفضّلت.

فرّة عليّ:

تفضّلي، أسألي عمّا تريدين أنا هنا في خدمتك

شجّعني كلامه وأعاد إليّ توازي

هذا جواز سفري. تبيّنت أرجوك إن كانت ثمة أموال رصدت باسمي.

أخذتني الوثيقة والتفت إلى حاسوبه وشرع ينقر. أرسلت نظري إلى الشّاشة فانتبهت إلى أنّها ازرقّت. ذكرتني زرقها بالسّماء التي كنت أتلّوها وأنا أنتظر مع المتظرّين أن يأتي إلى ساحة القصر مبعوث السّultan... ثمّ انتهت إلى أنّ كتابة بيضاء بدأت تباعا تنزل على الزّرقّة.

خفق قلبي حتّى خلعت سيرتني أمام الموظّف... وزاغ لثاني بصري... قال لي ذلك الشّابّ الوسيم ذو الوجه الصّافي والعينين الجذابتين وهو يورّع عينيه بيني وبين شاشته:

في حبايك سيّدي... (ولم أستوعب الرّقم)، تمصّلي، هذا جواز سفرك، ولك أن تعودتي متى شئت للحصول على دفتر للسّكوك وعلى بطاقة سحب الكرونيّ.

ولم أحوّل كيف تقطعت الطّريق ولا كيف عدت إلى حتّ نفس ولا كيف قضيت بقية النّهار ولا ما دار عبر ألباب بيبي... بين ابنتي «ريم» وصديقتي التي تكفلها ولا إن كنت حدثت بسبها إلى النوم...

ظلّ كلام الشّيوخ الأسمر يرنّ في أذني:

اتبعيني... جلالة السّultan يناديك.

دخلت خائفة جناح الدّلّ.

ألقيت السّلام بصوت واطن جدّاً وخائف جدّاً.

السّلام عليكم سيّدي.

جامني صوته خافتاً ثمّ لاحظت أنّه يشير عليّ بالجلوس.

كان المقعد المخصّص لي يبعد عن عرشه حوالي ثلاثين متراً ولم يكن في كلّ القاعة الفسيحة إلاّ أنا. لم يكن جلّالته محاطاً بخدم ولا حشم ولا شرطة ولا حرس ولا عسكري ولا امرأة ولا رجل. وكان لديّ اقتناع

تذكّرت فقط ما وصل إليّ ممّا يروج بين الذين أسعهم  
الحظ بمقابلة جلالة السلطان وهدّني تلكم الذكريات  
ونفسي الأمارة بالطمع وبالتثبّت من كل شيء إلى موقف  
البنك أسأله إن كانت ثمة أموال وصدت لي.  
أنا الآن واحدة أخرى.

آمنة الجديدة التي تركت خطة البيع في المغازات  
وأصبحت تمتلك مغازات تنتدب لها باتعين وبائعات.  
آمنة التي عادت من غربتها إلى ابتها..

آمنة التي آمنت بالحظ بعد أن رآته بعينه وأصبحت  
تمسكه بيديها. آمنة التي غيّرت جريدة يومية ورسالة  
الالكترونية وزيارة لقصر السلطان ذات جمعة كلّ حياتها.  
أنا الآن مخلوقة أخرى.

مختلطة تماما ممّا كنت عليه منذ عام وتيف  
آمنة التي يتقدّم لخطبتها كلّ شهر عشرات الرجال  
المحترمين.

وليسن إلى الشاركتها في تجارتها أثرياء المدينة.  
وتلخّ عليها جمعيات خيرية لتكون رئيسها.

وترسل في طلبها برامج تلفزيونية كثيرة لتكون نجمتها  
وتحدّثها عن سرّ نقلتها من بافعة جرائنها مائتا دينار  
في الثلاثين يوما إلى امرأة أعمال تنتدب وتعيّن بالعين  
وبائعات بأضعاف ذلك المبلغ.

الحمد لله.

أنا الآن امرأة أخرى.

امرأة أعمال سمّت إلى الحظّ مشيا فجاءها هرولة.

أنا الآن آمنة الجديدة.

نآن وقت السلطان ثمين وأنّ عليّ أن أختصر شكواي  
وأن أصمتها أهمّ عناصر معاناتي. يُمني المكر وفائتي  
المستمرة وابتي العجدة عني وعرتني من أجلها ومن  
أجل أن أحميها من الذعر قليلا ومستقبلا الغائم..  
وطمعي في كرمه... وحتى الدّنيا حياّ جمّا..

أشار عليّ بالشروع في الكلام.

لم أعد أذكر ما قلت له. حاولت كثيرا أن أستحضر  
تفاصيل كلامي وأن أقارن بين حوار الواقع وحوار  
الحلم... ولم أفلح. ولكنّي أستطيع أن أذكر أنّي  
لخصّصت مراحل حياتي في جملتين وسوء حالي في  
جملة واحدة وشوقي إلى ابتي في نصف جملة وطمعي  
على السلطان أن يساعدني ويرأف لحالنا في بضعة  
كلمات... لم أتكلّم كثيرا فقد قال لي جلالته ما معناه  
إنّه يعرف كلّ شيء.

ذلك الشعور الذي اعتراني وأنا في حضرته ماروا  
طعمه فيّ.

تلك الرّغبة التي عشتها وأنا بين يديه لن أنساها لها  
حييت

ذلك التّور المشعّ من وجهه وذبّ البرق الذي يلوح  
من عينيه لم أرهما في واحد غيره.

أشار عليّ بالوقوف فهبيت وافقة ثمّ طأطأت رأسي  
إكبارا وامتنانا وشكرته تمتعة وانسحبت.

اعترضني بالباب الرّجل الذي أدخلني منذ ربع ساعة  
فطلب منّي ما يفيد هويتي... مددّث له وأنا لا أزال  
أرتعش جواز سفرّي فأخذته منّي وتركني وافقة ليعود إليّ  
بعد خمس دقائق... لم يزد على ذلك شيئا ولم أجرؤ  
أنا على أن ألقي عليه أيّ سؤال.

# لعبة القتل

نبيل قديش / كاتب، تونس

- مخلوق غريب، وحش، له رأس ضيع وجسد  
نور... ظهر في هذا الامتداد اللامتناهي. هوى قلب  
أسامة إلى القعر السحيق... اتسعت حدقتا عينيه،  
أصبحنا بلوريتين؛ ترمقان حبيبات الرمل في شروود.  
وشوغي لي بكرة من بكاشف نفسه بسر خطير:

إنه هو... وحش «السواكرة»، طالب الثأر  
المشؤوم...

انتبه له القائد، قال :

ماذا تقول يا أسامة؟ كأتي سمعت شيئا مثل:  
وحش... وطالب ثأر!

لا لا أيها القائد، لا تلق بالا لما قلته. عاد ودفن  
بصره في الرمل، انطلق يذرع الزمان والمكان عائدا إلى  
موطنه حيث نمت قصة غريبة كما تنمو نباتات النجم  
البرية.

ضحك طلال وأحمد والقائد تباعا... أردف طلال  
بنبرة تنامغ وقع المفاجأة التي فجرها القائد:

وحش؟!

انهالت كل الأنظار على أسامة ترمقه بنظرات غريبة

وصلوا إلى الصحراء تحت ستر الليل، منشدين  
لحنا مسحريا كالذي يتحصن به المرتحلون في الغلاة  
كتعميدة ضد الوحشة. كان اللحن غريبا غير مألوف،  
تميمة من وحي الصحراء والليل فهيم الوحشة وهما  
التعميدة أيضا.

نصبوا خيمتهم في الأحراش تجب تلة كبيرة من  
كتبان الرمل، حيث توقفت شاحنة "زيناري" المهزّب  
على مشارف المحرّم وتخوم المجهول. للظلمة تركهم  
ولللظلمة عاد تهادت الشاحنة تمزّق السكون وتلمّس  
طريقها في الرمال الرطبة، مبتعدة حتى استحالت كتلة  
من الضوء المتحرك في بطنه. اختفت أخيرا وانصهرت  
في الأضواء المتلألئة بعيدا حذو الأفق، حيث كان  
تجمّع صغير للبدو جوّابي الأفاق. نثار صوت محركها  
في الصحراء حتى ضاع ولم يعد يصل منه سوى صوت  
لهيجها وهي تسرع في قضم المني. ثم ضاع تماما  
وران صمت القبور.

عاد الصوت الأجش يهزّ عرش الصحراء بحماسة :

- أصبح عندي الآن بندقية... إلي فلسطين خذوني  
معكم...

متوجّسة. واصل الأخير دفن عتيه بين حبيبات الرمل المذهّبة

قال أبو ياسمين العزاويّ ذو الخمسة والعشرين ربيعاً وقد اتسعت حدقاته وتوقّف عن الانشاد :

ما سرّ هذه المخلوقات؟ هل هي كلاب ؟ ضباع ؟ أسود ؟ فهود ؟ أم ماذا ؟

لا هذا ولا ذاك... إنها فصيلة غريبة من الوحوش، إنها أشرس من الأسود والفهود، لم يتعرّف إلى جنسها مخلوق.

ختم الوجوم على الوجوه المضادة بعضها بلهب النار المشتعلة أمام الخيمة، تأكل بعضها وتلسع إربق الشّأي النحاسيّ المصلوب على أطرافها. نظر أبو نضال قائد المجموعة في عمق النّار وكأنّه يستلهم منها البرق، لا زال لثامه البربريّ يحجب كامل وجهه، باستثناء عينيه. ظلّ على امتداد الرحلة متذكراً عن المهزّين الذين خفروهم من رفح المصربة إلى هذه النقطة القصيّة من الصحراء. قال مستطرداً بصوته وإداه/الليام رجولة وصفاء:

- أعددناها بالملات، وؤوسها كبيرة مخيطة، قد يزن الواحد منها مائة رطل، مع ذلك قيل إنها سريعة وفاتكة!

قال الجميع في صوت واحد امتزج بكل الأحاسيس:

وماذا أيضاً ؟

قال أبو نضال بشيء من الضّرامة مشوبة بحنوّ أبويّ منمّصح.

أخبرنكم لتحاذروا لا تغزّوا. أنتم أبنائي ورجالي، ما أعلمه من حقّكم أن تعلموه. كونوا رجالاً كما عهدتكم. لا أسود غيركم فوق هذه الصحراء وتحت هذه السماء!

عاد الصوت الأجشّ، صوت أسامة (مشد المجموعة)، مشدداً، محضراً للهمم :

يا بني الصحراء أنتم في الوغى حاملو المشعل في الدرب الطويل، اصنعوا الثورة في أمّتنا أسلكوا من أجلها هذا السيل. أقطعوا رأس الدخيل! أقطعوا رأس الدخيل!

رقد الكل :

أقطعوا رأس الدخيل... أقطعوا رأس الدخيل..

تابع القائد كلامه، كان يجلس القرفصاء أمام النّار. أخذ حفنة من الزّمال المذهّبة. طعن اللهب بخنجره الحربيّ الطويل. ترك حبيبات الرمل تفلت من راحته إلى جهنّم. بدا على هيأته تلك كزاداتشي من عبدة النّار. قال:

أخبرني أحد المهريّين من بدو سيناء أن الحيوان يطحن فريسته برشّتها، حتى العظام يلوّكها.

لأل أحمد الذي يتقلّد صورة ابنه التّوأمين الذين لم يرهما منذ عامين:

أتيت هنا لأعبر أو استشهد لا ليأكلني وحش كاسر وتقني على بقايا العريان والضباع!

رّد طلال التّيهي "الطبرقي" ذو العينين الملونتين بلهجته الشماليّة الجميلة التي لم يتخل عنها رعم كل شيء. كان عليه أن يعيد على مسامعهم كلّ ما قاله بجنس من العربيّة الهجينة فيها شيء من الدارجة التونسية :

دكرتني بفصيلة الكلاب المقاتلة المستوردة التي أطلقها الدوك التونسي في أدغال ببوش وحمّام بورقيّة ليوقف المهزّين.

قال أبو نضال:

هي مختلفة يا بني لا تصدّق كل ما يقال لك. تلك مخلوقات ما لم تشاهد عين ولا سمعت أذن.

غرس خنجره في الرمل بطعنة صتاء ثم أردف قائلاً محاولاً محاصرة الفضول والقلق في الأعين الحائرة

هلاً سكبت لنا أقداح الشّأي يا أسامة!

قال طلال متهكمًا:

يكن يشاركه فيها أحد، ولم يكن يبيع منها ولا رأسا واحدا. كان يشرب من حليها، يأكل من لحمها ويلبس من صوفها. لقد كان مكتفيا بما عنده، كجذنا البدائي الذي حدثنا عنه "روس".

تعالّت الأصوات متذمّرة... قنا شرّ فلسفتك الآن، ماذا بعد أن اكتشف هذه الخسارة في قطيعه؟ قال أسامة في فضول:

طلق يبحث في الأحراش والأودية والجرف عن خيط يوصله إلى حل اللّغز. لم يكن هناك أي أثر لذئب أو ضبع، فهي الوحيدة القادرة على اقتراس المخواف والماعز. لم يثر على أي دليل.

قال القائد وهو يحاول أن يبدو في مستوى الذكاء والحنكة التي وجب أن يكون عليها قائد مجموعة من القتالين:

القائل دائما يترك ما يشي به في مسرح الجريمة. ألم يكن هناك من أثر؟ جثة مختنقة؟ آثار دماء؟ بقايا بعر أو راحة؟

بلى، استمر في البحث، عسكر ليالي طوالة مصوياً بندقيته إلى مدخل الزريبة حيث باوي القطيع. استمرت الحراسة أشهراً. أتت بعض الثعالب وبنات أوى ولقيت حتفها لجرم لم ترتكبه. لم يكن هناك من سارق ولا قاطع طريق. من تراه يجرؤ على رعي الشيخ متولي؟ من تراه يجرؤ على الاقتراب من عرين الأسد؟ ذات يوم كان يتبع قطيعه في سهل أجذب تحيط به هضاب صخرية وتوسّطه شجرة طلع كبيرة، حصل شيء غريب أشبه بحكايا الزّمن الغابر.

فطرت الأفواه و اتسعت الأحداق كفتاجين الشّاي الفارغة:

ماذا حصل؟

تابع المصري حكيه:

جلس تحت شجرة الطلح ذات البراعم الملتفة والأزهار العضة البيضاء الرّؤوس. كان قد دغدغ بظه

منذ متى ونحن نتنظر؟ هيا صبّ لنا شايك الموعود.

تلقت المصري إلى طلال. لم يكن يبدو أنه ينصت. كان ساهما. انتشل بصره من بين حبيبات الرمل المدهبة، طفحت عياه بعض الحق. لكنّه رسم على شفّته ابتسامة أسف. اعترف بإهماله لايريق الشّاي حتى فاض وتجمّأ ماءه واحترق. جذبه بغصن يابس من اللهب، سكّب فيه الماء، طوّحه في الهواء في شكل دوائر صغيرة ثم قلبه على رأسه وأخرج كل ما في أحشائه. وضع فيه الماء مجدداً، أضاف إليه حشيشة الشاي الأحمر التركيّة وبعض سكر ودفع به مجدداً إلى صهده التّار.

قال وهو يتعمّد أن تنزلق بندقيته المسترخية فوق فخذه، أخرج من طيات ثيابه صورة بالأبيض والأسود لشيخ بدوي مجلجل برداء "سيناوي" سميك. قال وهو يقلّبها كما تقلّب قطعة من معدن نفيس:

إنه والذي الشيخ الحاج مصطفى مبرور. اشترايت الأعناق تحاول أن ترى الصورة من خلال الذهب لم يعلّق أحد. قال مستطرداً:

أظنكم سمعتم بالرّاعي الذي فقد خصمائه رأس غنم بين خرفان وماعز في بوادي سيناء، ولم يكتشف ذلك إلا حينما انحصر عددها إلى مائتين أو أكثر بقليل.

صاحت الأصوات في بلبلّة وصخب:

غير معقول! أمر لا يصدق، إنها خرافة... لم نسمع عن ذلك من قبل...

تابع طلال وهو يتسم من زاوية شفّته ويتوقّع هجمة من أسامة:

ألم يكن يجيد العدّ؟ هل كان نائما طوال ذلك الوقت؟

تابع أسامة يقول:

بالفعل لم يكن يجيد العدّ. ثم لماذا تراه يعدّها؟ لم

أطبق الصمت، تبادلوا نظرات استفهام قال قائدهم:  
أخبرنا أنت أيها الفطن.

تابع سيف الإسلام حيث لمعت عيناه بمكر:

- قديما توغلت قافلة من البدو في صحراء إفريقيا  
في طريقهم إلى تجارة ورعي. أناخوا جمالهم بعد  
مسيرة يوم كامل في وهج الشمس. جلسوا، أكلوا  
وشربوا وأخذوا قسطا من الراحة. تابعوا المسير مرة  
أخرى ولكنهم تذكروا أنهم نسوا قطعة الطعام في  
المكان الذي تغدوا فيه أمس.

أكمل عنه طلال وكأنه يقرأ عنه ما تبقى من نفس  
الصحيفة. عزاء أمام الكل:

عادوا أدرجهم يبحثون عنها في المكان الذي أكلوا  
فيه، وبينما هم يبحثون تفجرت عين ماء فسقوها عين  
غدامس، أي حيث غداه الأس، فأصبحت غدامس  
من ذلك اليوم!

قال أستاذ مشوها:

«تلكت إلك» من أخبرك بها؟ أكون أنا من  
أخبرك ونسيت؟

- هذه حكاية من حكايات "غول" البائسة.

- طوبى لك، لقد كشفتني...

ضحك الجميع ملء القلب. تبددت ضحكاتهم في  
الصحراء الشاسعة. كانت لحظة صفاء مسروقة في  
غفلة من الليل والصحراء. سرعان ما عادت العيون  
تطفح بالترقب. عادوا إلى أسامة وحكاياته الغريبة. قال  
القائد مرة أخرى:

أكمل، ثم ماذا؟ أأكمل يا أسامة دحك من سيف.  
دحك من تكاته البليدة!

رمق سيف بنظرة انتصار. قال مدعنا للفضول الذي  
حاصره من كل الجهات:

حين رأى جثة الجندي تقع على الأرض. خطا

الجوع، وقف يهز أرافها حتى تسقط أوراها ويراعها  
فيقتات منها. حينذاك سقط جسم غريب من أعلى  
الشجرة وارتطم بالأرض.

قال سيف أصغرهم جميعا، القادم من غدامس  
أرض الأهوال. والذي يشاكس حتى الموت:

أكمل بالله عليك، بدأت خرافتك تستهويني!

قال أسامة:

عليك بجدتك إذا كنت تبحث عن يقص لك  
خرافة، ويمسح على شعرك حتى يغلبك النوم.

انطلقت الفهقات تمزق جوف السكون. نعتت  
بومة في الخلاء غير بعيد عنهم. كانت على الأرجح  
تسامرهم وتنصت للحكي مثلهم تماما. تابع سيف  
الإسلام متصفا جدية لا قبل بتقاسيم وجهه المرححة  
بها:

أنا أيضا أريد أن أحكي لكم حكاية.

قال الكل في تأكيد:

عليك اللعنة اتركه يكمل ما يلطفه عليك الليل لطلو  
لتحكي لنا حكايتك.

قال سيف وهو يرفع يده ويحني رأسه ناحية أسامة  
و يتسم مخائلا:

أستمحك يا رفيقي العزيز. ثم أردف وهو يتصفح  
الوجوه التي أصبحت يتابع من ضوء النار القاني:

لن أطيل عليكم. استمعوا إلى هذه القصة الغريبة!

لا نريدها ساذجة بليدة، إذا كانت كذلك قنا شرها  
عليك اللعنة!

تابع أسامة:

تعرفون أنني من غدامس، المدينة الصحراوية  
القديمة قدم التاريخ، لكنكم لا تعرفون حتما سر  
تسميتها بذلك الاسم. هل لأحدكم أن يخبرني ما معنى  
غدامس؟

خصوصية مكان بدت بعيدة المال في حماية ليل لا بدر فيه وصحراء كبحر. تبادلوا نظرات محمومة متعجّلة. صاح فيهم القائل:

- إنه هو... -

خلال وقت وجيز، ثانية أو ثلثتين، حيث تقوّض السكينة التي كانت تغلف المكان، وتعمّ فوضى خلّاقة صغيرة، يبدأ فيها الكلّ بتلمس سلاحه، وتشرّب الرؤوس نحو مصدر الصوت، ويظلّ آخرون محنطين، غير قادرين على إتيان أي فعل، ذلك لأنه يلزمهم المزيد من الوقت لاستيعاب المفاجأة، كان أسامة قد اختفى. فعل ذلك بحركة ساحر، أثقن فعل الاختفاء دون أن يراه أحد. تبيّخ في الظلمة، وكأن بدا من السماء امتدت والتزعت، السماء التي كثيرا ما شهدت طقوسه تلك، وأصبحت تشاركه إياها. فهي تمنحه ستار الساحر الأسود، الذي يحيك من ورائه ألغيبه القاتلة... وبينما كان شريكه الذي كان هو في صورة ذلك الظنّين، يرتجفهم وقد تقاطر لعابه من شدقيه، كان هو يفعل عليهم تلك الحكاية، وصورة أبيه بين يديه تتمة لذلك القصّ المغدّر، وقبل الانقراض، كان كل مرة يذعن لسطوة القاتل الأكبر الساكن فيه، ذلك أنه يريد غمس فريسته في الذعر والذهول ليشدّ قنارها. وحين يأزف ميعاد الالتقاء من جديد، اللحظة التي تلتحم فيه روح القاتل المدنسة، بجسده الممسوخ، الالتقاء والابتعاد من أجل الفتك، يلتقي هو نداء القتل دون تأخّر، كما لبّاه عشرات المرات قبل هذه الليلة الهادئة المقمرة.

خطوات إلى الخلف وهو يصوّب فوهة بندقيته إلى الجسم الأسود المكوّم أمامه. اقرب بعد ذلك متحفّزا. حرّك بعقب البندقية الجسم الذي تعرّف عليه من بعيد ولكنه أراد أن يتيقن منه. كان يرتعش كشمس شجرة أراك في مهبط عاصفة صحراوية. كان الجسم الأسود لأحد جداته البالغة. تفحصه، كان يحمل في عنقه آثار نايبين أو مخليين عملاقين. لم يكن يدري تحديدا. كانت الجثة دافئة، فارتقتها الروح منذ وقت قصير جدا. نظر إلى الأعلى من حيث سقطت. أحسّ بأعين تحدّق فيه من خلال الأغصان والبراعم المتشابكة بعضها في بعض. سمع زفير أنفاس لكائن خرافي لا يتسبب إلى عالم الإنس. نظر إلى الخلاء الممتد من حوله. تركّزت عيناه على الفرس التي حمحت وجفلت تضرب يمينا وشمالا بعد أن مؤقت الرسن. تبعها الكلب هاريا في أعقابها. زاده ذلك يقينا من أنه لم يكن في حضرة إنسي. الفرس لا تجمع عادة ما لم تشير بوجود مخلوق غريب. هربت مع الكلب وتركاه يترجّع مهيّرجا

صمت أسامة أخذ نفسا عميقا من السجالات. تلقّب الذئبان المنبعث من فمه وأنفه في شكل دخان تنسج وهي تصعد نحو السماء حتى تختفي تماما. أعاد الصورة إلى طيات ثيابه مرة أخرى. همّ أن يتكلّم. في تلك اللحظة غير المتوقّعة كانت يد القائد أسرع. رفعها في وجه أسامة. أشار إليه أن يصمت. أرخى الكلّ السمع إلى الخلاء. كانت هناك حشرة آتية من أكمة غير بعيد من خيمتهم، أنفاس ولهاث وضرب حوافر في الرمل. كان هناك مخلوق يقترب بثبات ويقتحم

## مائوية «صليحة» ... تدوين للذاكرة الجماعية

عبد المولى الكويكب



وربما الثقافة وحضنة جمعها لأثرنا الشخصية سادته  
تكون مسطر من غدا محتفى بها كان ذلك  
يوم خميس 11 ماي 1914 وهو يوم عدد كبير من  
حالات سافر بالأعلاميين الذين كانوا في حب  
كمكان من حاسن وحسنين الذين شاركوا ضمن

معيشة منس على وقع حداثته في الثقافة في  
أحياء مائوية غدا... مسطرة... تشمل  
تصويرها مختلف مناطق الأندلس منسرحا فغدا  
إلى موفى شهر نوفمبر 2014  
حفل الافتتاح شرف عليه لاسد مراد عيسى

الحياة الثقافية العدد 252 / جوان 2014



تدرك أوضاعه المادية في بعض صحف ذاتي فيو بالأساسية ومن لاهمها نفسه لمشاركة يدرك بحسنة درصاف الحمداني والقناة شهراد هلال ، غنة عليا بلعيد والفنان زياد غرمة وغيرهم .

برامج لافصح حسب عدد فقرات جري متدعة ومنها قامة معرض فنان تشكيلي عمار باعوث معيول من وحي صليحة\* فضلا عن إقامة معرض دلشفي باح معجود صليحة وبسيرة منه هدا في حاسنة فقد التكريم التي خصصت للاحتفاء بثلة من احاسين من نساء حجة الكاف حتى حجة التي عُرفت شرابا شي وبكبري ، ش. يحيى ومن احاسين بدكر فنان عتادة بن عتة وعالي بن عتة وعبد السلام معروفي

مثل مدعي الحضور مع يعرفات بسيرة حمدة في افتتاح مأثوية "صليحة"، صاحبة الصوت البدوي، علامة دالة على حرص كن من نفسه وواكب على أهمية مثل هذه المناسبات في استحضار تونس لمبدعيها وتاريخها ب قدموه للساحة الثقافية، ولعل نراه البرنامج العام الخاص بهذه حاثوية دليل على ما ذكرنا.



تدشين معرض بابل -

في هذا الإطار تأتي متابعت هذه، وقد اخترنا لها من العادوس

في التعريف والتأسيس بأهمية الاحتفال بمرور قرن على ميلاد الفنانة صلوحة بنت إبراهيم عبد الحفيظ أبو "صليحة" المولودة بـ "دشرة/ قرية نبر" من ولاية الكاف عام 1914، وهي الفنانة التي ظلت أعمالها الفنية راسخة في الأذهان إلى حد الآن، رغم بعد الزمن الذي يفصلنا عن تلك العقود، ويعزى ذلك إلى أهمية الساقب التايخي والاجتماعي والثقافي الذي اتبنى عليه امشروع حوسني في الثقافة والفن خلال النصف الأول من ثمانينيات



صلوحة

عنندنا لاحياء بماثوية "صليحة" لم يكن من باب تقديس أو تصنيف اسم الراحلة بل إن مثل هذه



صورة من إحدى حفلات مهرجان الموسيقى في مدينة تونس

المهرجان هو مهرجان للموسيقى التقليدية التونسية، الذي يقام في مدينة تونس، وهو من أهم المهرجانات الموسيقية في تونس، حيث يجتمع فيه العديد من الفنانين والموسيقيين التونسيين، بالإضافة إلى فنانين من دول أخرى، مثل الجزائر والمغرب.

في حقله لا يمكن أن نكتفي بالمشاهدة، بل يمكننا أن نشترك في الحفلات، حيث يمكن أن نغني أو نلعب مع الفنانين، أو يمكننا أن نشاهد الحفلات من على المسرح، حيث يمكن أن نشاهد الحفلات من على المسرح، حيث يمكن أن نشاهد الحفلات من على المسرح.

المهرجان هو مهرجان للموسيقى التقليدية التونسية، الذي يقام في مدينة تونس، وهو من أهم المهرجانات الموسيقية في تونس، حيث يجتمع فيه العديد من الفنانين والموسيقيين التونسيين، بالإضافة إلى فنانين من دول أخرى، مثل الجزائر والمغرب.



صورة من إحدى حفلات مهرجان الموسيقى في مدينة تونس



و قد ساءل عدد من الشباب عنى تقدمه عنى برحلة صيدحه فى دلت بفرص ولا اب دلت عودى  
شعر هو بدمه سده . فى دلت حوج عسى لا وهو برت العنسى بنوسى، فراهم يحاولون أن يجدوا ضالهم أماء  
حلمهم شككده فى صوم بشر . . . . .

فأجابوا فى هذا حيداً / . . . . . اب أخرى صغى لاد . . . . . مو دوع فى صيدهم عدى  
عاصى هو بفتح . . . . . صيدحه صيدهم . . . . . لاصاب  
بعتده . . . . . روى روى . . . . . حولة رافة بر حله 'صلحة' قد وجد صده لذى  
لعمسوس وحدهم . . . . . فى . . . . . راجه . . . . . ونه حده عطيده فى سده  
بق لآخر . . . . . قرب لحد . . . . . بضم لحد عصى وعلى فى شوب . . . . . حده  
محلف لحد .

فى هذا عطيده . . . . . فى حلق لفتح . . . . . بفرص هو مو عده لحد . . . . . دهى  
كلاى

سبب الحياة 14

عاصى برفقة . . . . . شيدى بيدة لاسند بيل ريفه بضم عدهم بضمى

لأرداء 14

عاصى لا كده . . . . . بنوسى بيدة لاسند حافظ ملى بضم سدى بضمه

حسده . . . . . 14

ده درسى حده . . . . . صيده بفتح بضمه . . . . . بحر بضمه . . . . . حور بضمه

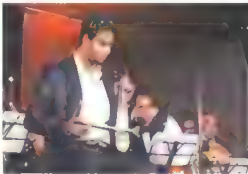
- السبت 29 نوفمبر 2014

الحمد لله

حفل فني سمي "سلسلة" (الحمد لله) في قاعة (قصر بيرس) لآغاني "صليحة" أنتجها المركز المذكور  
 في الحفل فني سمي "سلسلة" (قصر بيرس) لآغاني "صليحة" أنتجها المركز المذكور  
 فني سمي "سلسلة" (قصر بيرس) لآغاني "صليحة" أنتجها المركز المذكور  
 فني سمي "سلسلة" (قصر بيرس) لآغاني "صليحة" أنتجها المركز المذكور



الحمد لله  
 فني سمي "سلسلة" (قصر بيرس) لآغاني "صليحة" أنتجها المركز المذكور





## صدى المايوية في بعض الصحف المكتوبة

في تاجور (الجزيرة العربية)

بعض الشكاية راسخة



لدينا القصة بمرور مائة سنة  
أو العشري مائة سنة أو العشري مائة سنة



إشاعة التوسعة صليحة

Saliha éternelle



Un anniversaire digne de a Diva



طير: مكي حليم المايوية

ظهرت صليحة على إيداع مصعب عدم



عشاق من صليحة

عشاق من صليحة

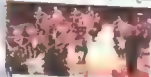


بداية صليحة والحمد لله المايوية مصعب عدم



Coup d'envoi au Kef

الكاف... تفتتح احتفالات مايوية الشابة صليحة



كذلك يطول على صليحة على صوت الزماني



## مكتبة الحياة الثقافية

نمبر ٢٠٠٠



### «الرحلة اليمنية»

12 أغسطس - 17 أكتوبر 1924

للزعيم الوطني عبد العزيز الثعالبي

تقديم وتحقيق حمادي الساحلي (تونس)

هذه الباحثون اليمنيون بما كتبه الزعيم الوطني التونسي عبد العزيز الثعالبي في رحلته اليمنية وما هذه في بعده. وقد صدرت أخيراً طبعاً جديدة من هذا المؤلف باسم الذي قدمه وحققه حمادي الساحلي. وقد صدر الكتاب على مشورات مركز الدراسات والبحوث اليمنى في صنعاء، الشاهر والمفكر عبد العزيز المقالح.

يقول المقدم إن هذا الكتاب هو (من بين محدثات لمغفور له الشيخ عبد العزيز الثعالبي التي احتفظ بها المرحوم الدكتور أحمد بن ميلاد طيلة أكثر من نصف قرن. يوجد ملف يحمل عنوان «الرحلة اليمنية» ويحتوي على الوثائق التالية:

1 - رسالة تاريخ 11 أكتوبر 1924 في شكل مسودة كان وجهها الثعالبي إلى صديقه المرحوم محمد منتصف المشنيري عضو اللجنة التنفيذية للحزب الحر الدستوري التونسي وصف فيها مراحل الرحلة التي قام بها في اليمن من 12 أغسطس إلى 17 أكتوبر 1924 وهي وثيقة مكتوبة بخط المؤلف وتقع في 58 صفحة من المحرر لكسر

2 - مجموعة من وثائق سمعته مسجوداً في يدها شعبي من خلال هذه الرحلة لدى أبناء بحري وقادة المحميات البرصية السبعة مسجورة على لتوحيد البلاد اليمنية

إضافة إلى وثائق أخرى سلسلها الساحلي في مقدمته حيث يرى بأن (مما لا شك فيه أن أهم قسم في الكتاب يتمثل في الرحلة إلى اليمن التي وصف المؤلف مراحلها بالتفصيل على غرار الرحالة العرب السابقين أمثال ابن رشد وعبودي واس حبر و بن يوفه وعمره، فقد أضاف في حديث عن مشاهدته الدقيقة وملاحظاته الطريفة طيلة سفره من عدن إلى صنعاء ذهباً وإياباً، ولم تفت شاردة ولا واردة حيث أنه وصف جميع المدن والقرى التي مرّ بها.

أحدث مؤلفات ثامر كتاب كبير الحجم والقيمة (450) صفحة من القطع المتوسط - عنوانه «المبنى الميتا-سردي في الرواية».

نقرأ تمهيدا وافيًا من المؤلف يبين لنا فيه اهتمامه المبكر بـ «الميتا سردي» منذ تسعينات القرن الماضي وأعدنا إلى ما كتبه في الموضوع باللغتين العربية والإنكليزية التي يكتب بها أيضا (ما نشره في جريدة بغداد أوزيرفر حول رواية محسن الموسوي «أوتار القصب».

جاء تمهيد المؤلف تحت عنوان «البنية الميتا سردي بوصفها نزعة ما بعد حداثة»، وهو تمهيد مكثف ودقيق يؤكد لنا أن المؤلف يعرف الموضوع الذي يشغل به ويشغل عليه.

مما قاله في تمهيده: (تنهض الأطروحة الأساسية لهذا الكتاب النقدي على فرضية أن أشكال البناء الميتا سردي أو الميتا روائي في الرواية العربية وقبل ذلك في الرواية العالمية هي تنوعات وتمثلات ما بعد الحداثة في الثقافة. إن هذا الخرق المقصود لـ «عمود» الكتابة الروائية الحديثة الذي أعلنه آباء الرواية الغربية منذ بدايات القرن الماضي، والذي وصف حينها بأنه موت الرواية، قد ذهب إلى ذلك لسلس فيلدر، إنما هو مظهر لنزعة الانفلات من القيود والقوانين والأعراف والتمركزات «الأصولية» والعرفية في الكتابة الحديثة).

وهكذا نراه يقرأ «الحكم» الذي يعلن «موت الرواية» وإن كان «الحكم» موجها للرواية الغربية، فإن فاضل ثامر يراها بصورة مغايرة تماما، فهي أتبعات لرواية أخرى.

واعتقد - كممارس للكتابة السردية منذ نصف قرن - أن جيلنا السنتيني عراقيا وعربيا قد أعلن تمرده وخروجه على الأساق السائدة وبحث عن منافذ واشتغالات أخرى تؤسس لحداثة مختلفة ولنا شهادة منشورة قدمناها قبل سنوات لعل عنوانها يدل على منحها «نحو قصة عربية أخرى...».

وفاضل ثامر من بين أبرز النقاد وباسمين النصير وتجم عبد الله كاظم ومحمد صابر عبيد وشجاعم العاني وباسم عبد الحميد حمودي والراحل عبد الجبار

ويقدم الساحلي شكره وامتنانه إلى السيدة نبيهة بن ميلاد التي مكنته من المخطوطة التي قام بتحقيقها ونشرها. من فصول الكتاب: دراسات تمهيدية للرحلة البينية وفيه حديث عن رحلات الشيخ الثعالبي الذي أقام في عدد من العواصم العربية، وما رواه الأدباء والمؤرخون عن إقامته ببغداد حيث كان مقربا من المغفور له الملك فيصل الأول عند إعلان الحكم الملكي في العراق عام 1921. ونجد أن الشاعر الكبير محمد مهدي الجواهري قد روى في مذكراته كيف تدخل الثعالبي لمصالحة الشاعر معروف الرصافي الذي عرف بهجائه اللاذع للملك وحاشيته، وقد نجح الثعالبي في مساعاه التصالحي إذ أدخل الرصافي على الملك وبعد عتاب صفح عنه الملك.

هذا كتاب مهم، كانت طبعته الأولى قد صدرت عن دار الغرب الإسلامي في بيروت وهذه طبعته البينية التي جاءت أتيفة في 300 صفحة من القطع المتوسط. سنة النشر 2013.

## «المبنى الميتا - سردي في الرواية»

### لفاضل ثامر (العراق)

يعتبر الناقد والباحث فاضل ثامر أحد أبرز نقاد السرد في العراق، وله عدد من المؤلفات النقدية والفكرية المتميزة.





عباس وأسماء أخرى قد كانت «تواكب» هذه التجارب مستوعبة غاياتها وما تريد تحقيقه.

كما يرى المؤلف في تمهيدته أن «مباحث كتابي النقدي الذي بين يدي القارئ هو تعبير عن انشغال نقدي شخصي لازمني منذ نهاية الثمانينات ومطلع التسعينات من القرن الماضي بالميتا سرد».

كما يحيل على عزمه على ترجمة رواية جون فاوهر «امرأة الضابط الفرنسي» التي تمثل الاشتغال على الميتا سردي، ولكن ظروفه لم تسمح له باستكمال هذه الترجمة.

في ختام تمهيدته يقول واصفا كتابه بأنه «احتفاء بإنجازات السرد العربي بقدر ما هو فحص لأحد مظاهر تعليلاته ما بعد الحداثيّة وأعني به المظهر الميتا سردي».

وفي قراءتنا لعناوين فصول الكتاب ومباحثه التي بلغ عددها (36) فصلا نجد مصطلح «الميتا» حاضرا فيها كلها.

والكتاب رحلة اكتشافية مضيئة في مدونة سرديّة عربية ملأى، لتقرأ على سبيل المثال من فصول الكتاب: الميتا سردي ونرجسية الكتابة السردية/ الميتا سردي وأسطورة الشخصية الروائية/ المخطوطة بنية ميتا سرديّة/ تناوب السرد الواقعي والسرد التراجيدي/ المتوترة الرقمية بنية ميتا- سرديّة/ الميتا سردي- لحظة النص المنفرد... إلخ.

بين أواخر فصول الكتاب - وكان من الممكن أن يكون أولها عنوانه المؤلف بـ «تذليل اللعبة الميتا سرديّة» بوصفها تجريبا.

وفي هذا الفصل يبحث عن بدايات الميتا سردي في السرد العراقي حيث بدأ في القصة القصيرة وليس في الرواية وقد استوقفته في قراءته هذه أربعة نصوص اثنان منها لكاتبين من جيل الخمسينات هما : فؤاد التكرلي وعبد الملك نوري، واثنان من جيل الستينات الذي كان له تجريبه المختلف ومؤثراته ومنطلقاته المختلفة هما : جمعة اللامي في قصته «اهتمامات عراقية» وعبد الرحمان مجيد الربيعي في قصته «الدائرة لا باب لها» وهما نموذجان مبكران في التجريب السردى العراقي

الذي سيشتغل عليه عدد من القصاصين والروائيين كل من منطلقه نذكر هنا محمد خضير / جليل القيسي/ فاضل العزاوي/ محمد عبد المجيد/ موسى كريدي/ أحمد خلف/ جهاد مجيد/ ابراهيم أحمد/ يوسف الحيدزي/ خالد حبيب الراوي/ غازي العبادي/ محسن الحفاجي/ وصولا إلى الجيل التالي الأفتى أمثال فاتح عبد السلام/ نجمان ياسين/ وارد بدر السالم/ عبد الستار البيضاوي/ حميد المختار/ شاكر نوري/ إلهام عيد الكريم وميسلون هادي وغيرهم إلى الجيل المائل الآن بكل حيرته ومؤثراته المختلفة، نذكر هنا إنعام كه جد جي/ وأحمد السعداوي مثلا.

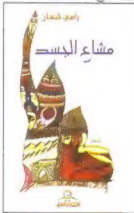
من المؤكد جدا أن كتاب الناقد والباحث فاضل نادر هو إضافة للمكتبة النقدية العربية لا العراقية فقط إذ أنه وبه يفتح بوابة أخرى لاثراء البحوث السردية العربية.

صدر الكتاب عن منشورات دار المدى (دمشق- بغداد) 2013.

## «مشاع الجسد»

لرامي كنعان (لبنان)

هناك شاعر عراقي من لبنان، تعرف عليه الأدباء التونسيون عند زيارته لتونس هذا العام وهو يحمل معه ديوانه البكر «مشاع الجسد» إنه الشاعر رامي كنعان.



ولا أخاف منه،  
كلما زاد امتلاكي  
زيد في امتلاكي  
أسير تحت المطر  
أنتذكر من لا يملك أجره النقل،  
وأن السماء لتبكي،  
كلما صغرت «النمر»  
كبرت وأبهرت،  
غير أنها تبقى صغيرة).

وهذا نص بعنوان «لقاء» أورده كاملاً:  
(كموجة على شفاة البحر عانقت الرمال،  
لم يزل يبتنا بحرٌ هرب الموجُ منه،  
وشاطئ الخوف،  
كيف الوصول، ولا رحلة بين شاطئين؟  
عيناك سماء الصيف،  
واينساعتك وطن خائف،  
يكسر بحرُ الصمت غناء البحارين:  
«غدا يعود الخريف»  
ويبقى البحر مرسى...  
غدا يعود الخريف  
موجاً  
ومرسى).

تجربة جميلة من شاعر شاب مازال أمامه الكثير.  
عدد صفحات الديوان 78 صفحة - منشورات دار  
الانتشار العربي - بيروت - سنة النشر 2011.

### «ثورة النخبة الإصلاحية التونسية: واقعتها- أفكارها- راهنتها» للدكتور فتحي بوعجيلة (تونس)

إصدار جديد للباحث التونسي د. فتحي بوعجيلة  
عنوانه «ثورة النخبة الإصلاحية التونسية: واقعتها-  
أفكارها- راهنتها».

والشعراء الشبان في بلد أبي سبكة وخليخ حاوي  
وسعيد عقل وبشارة الخوري والأسماء الكبيرة الأخرى  
يولدون وكأنهم في حالة تحدٍّ من أجل أن يحققوا  
أصواتهم الخاصة وخاصة أن هناك تنوعاً في العطاء  
الشعري اللبناني من شوقي يزيع ومحمد علي شمس  
الدين وجودت فخر الدين الذين ورثوا قصيدة النغيلة  
وأضافوا إليها إلى المحدثين الآخرين الذين اشتغلوا  
على قصيدة النثر أمثال أنسي الحاج/ شوقي أبي شقرا/  
وصولا إلى أسماء شابة أخرى من الصعوبة إحصاؤها  
وبينهم رامي كنعان.

الإهداء طريف جاء في نصه : (أبي وأمي غريبا  
عنهما علي البهائي، يوسف عمرو، عبد الفتاح الزين،  
عمر سلوم رفاقاً حمراً كل على طريقته).

ولنا أن لا نتوقف كثيراً عند «الشفرة» في هذا  
الإهداء، فهو شخصي جداً يهيم المهدى والمهدى له.

ثم يأتي تقديم من صديق له هو الشاعر نديم نلحوق  
وتقديمه تحت عنوان «ضد التقليد ضد المغامرة» حيث  
يضع فيه المقدم صديقه الشاعر في منزلة «المغامرين»  
كما يقول العرب أهلنا في بلاغتهم الذكيّة.

هي مقدمة دقيقة وذكية، مما ورد فيها قوله: (إن  
الخفر الشعري يليق بأدب الصالونات وملوك الكلمات،  
الذي لم يعد جاهزاً لعصر العولمة والفضائيات ووسائل  
الاتصال الحديثة. ورامي كنعان لم يزل يمارس أفكاره  
الحديثة بلغة الأدب القديم). ويرى المقدم في هذا  
(ميزة في استجلاب اللغة إلى مكانها، كأنه يستعير  
القول الحركي القديم بأفكار اللحظة العابرة).

ثم يتوجه في ختام تقديمه بالخطاب إلى الشاعر فيقول  
له : (رامي كنعان مسؤوليتك مضاعفة جداً بما سيأتي به  
الغد من مغامرة في اللغة والتفاصيل، ولست بحاجة إلا  
لجراً كبيرة في تحقيق الذات بقية اهتمام العالم).

هذا نموذج من الديوان وهو نص في مقاطع بعنوان  
«اعترافات»:

(عائتي كفري،  
قاله صديقي،

مفهوم الثورة ومداها الثقافي» موضحاً أن الغاية من هذا الفصل أن كلمة الثورة (كلمة الثورة قد تعددت دلالاتها عبر صيغ مفاهيمية لا رابط بينها أحياناً). ليأتي فصل لاحق بعنوان (في معنى النخبة وتداعي دلالاتها).

إلى فصل لاحق بعنوان (البيئة التونسية: أرضية الثورة ووطنها) حيث يرى «أن تونس في الثلث الأول من القرن العشرين تهيأت كما ينبغي للاندرج في المنظومة الحديثة بما هي تأصيل للكيان بتعبير محمود المسعدي كسراً لحاجز الخوف من ثقافة الآخر في الأطروحات الفكرية).

يبدو واضحاً إعجاب الباحث بالشابي إذ يعود إليه في بحثه. كما حظه في فصل بعنوان بـ «أبو القاسم الشابي: حتى لا تموت الثورة في الإنسان ولا تغادر الأبداء».

وربما أن هذا الفصل يمثل قراءة مهمة في مدونة الشابي وأفاق شعره تنضاف إلى القراءات الجادة التي من الممكن اعتمادها في مراجعة إبداع هذا الشاعر الاستثنائي.

يذهب إلى الطاهر الحداد فيفرد له فصلاً بعنوان (الطاهر الحداد: صوت كل فئات المجتمع) وهو فصل مهم رغم كثرة الكفايات التي تناولت حياة وأفكار الحداد.

ويذهب في استعمال رموز الحداد ومؤسسيها الأوائل ليتوقف عند عبد العزيز الثعالبي في فصل عنوانه (عبد العزيز الثعالبي ثورة حتى الاستقلال الوطني والوحدة العربية والإسلامية).

وتقول عن هذا الفصل الدقيق بأنه إضافة لما كتب عن الثعالبي، وفيه يستكمل الباحث وقفته المتأنيبة عند هؤلاء الرموز الثلاثة: الشابي/الحداد/الثعالبي محور البحث في كتابه هذا.

جاء الكتاب في 296 صفحة من القطع المتوسط - منشورات مكتبة علاء الدين - صفاقس 2014.



يبدأ الكتاب بتمهيد من المؤلف طرح فيه عدداً من التساؤلات ومنها مثلاً: (ماذا فعلت الأنظمة العربية بعد الاستقلال؟ وماذا حققت به على امتداد نصف قرن وأكثر؟ هل أثبتت أنها قادرة على أن تحكم نفسها بنفسها؟ أيهما أشد على الشعوب العربية: الأنظمة الاستعمارية؟ أم أنظمة ما بعد الاستقلال؟).

ثم يذهب إلى التوضيح بعد هذه التساؤلات بقوله: (غير أن الكسبة الصادمة بعد ما سمي بثورات الربيع العربي التي لم تقم، لا سيما في تونس، على الشعارات الدينية، ولم يشارك فيها أصحاب التوجهات الدينية على اختلاف فصائلهم، هي ظاهرة الغلو الديني الذي ارتفعت به من جديد أصوات المنادين بنظام الخلافة الإسلامية التي تعتبر الديمقراطية وتنافية الاختلافات من الأشغال الغربية الكفرية).

هذا ما يراه ليتحول بعد ذلك إلى نخبة الثلاثينات والأربعينات ويقول: (لقد تبين أن عمل نخبة الثلاثينات والأربعينات في تونس أصحى اليوم أكثر راهنية بما عثر عنه من شواغل فكرية وحضارية، وبما استبق إليه من فكر تقدمي لاف، وبما تسلب به من جرأة المواقف وسلامة المقاربة). مستبعداً بذلك أسماء أبو القاسم الشابي وعبد العزيز الثعالبي وغيرهما.

يحمل الفصل الأول من الكتاب العنوان التالي «في